

مكتبة الأسرة



مهرجان القراءة للجميع

هنرى برحسون

الضحك

ترجمة: سامى الدروبي

الأعمال الفكرية



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الضحك

البحث في دلالة المضحك

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى : اللعب بنواة الذرة
التقنية : صيغ جديدة فى صنعة التصوير

أريش برور

فنان ألمانى،... يجيد الأساليب الصناعية الجديدة،
واللوحة مأخوذة عن كتاب فن الرسم المعاصر تأليف
جوستاف رينيه فوكه ١٩٧٥. أما اللوحة فهى متعددة
العناصر، غنية بشتى الأشكال القريبة والبعيدة، ويغلب
على ألوانها اللون الأحمر بدرجاته المختلفة وتدرجاته من
القائم إلى الفاتح، وأهم عنصر فى اللوحة هو ذلك الشكل
البيضاوى الذى يتوسط اللوحة مع بعض الجنوح إلى
جهة اليسار، وكأنه يضحك بملء فمه.

محمود الهندى

الضحك

البحث في دلالة المضحك

تأليف: هنري برجسون
ترجمة: د. سامي الدروبي
عبد الله عبد الدايم



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

المضحك

البحث في دلالة المضحك

تأليف : هنرى برجسون

ترجمة: د. سامى الدروبي

عبدالله عبدالدايم

الغلاف

والإشراف الفنى:

القنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د . سمير سرحان

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة، السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً ويسع فى متناول الجميع ليصبح نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتريع فى صدارة البيت المصرى بشراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة «مصر القديمة، للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء) . وتلضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة، فى (٢٠ جزء) .. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. هدير مرجان

مقدمة (١)

يضم هذا الكتاب ثلاث مقالات في « الضحك » (أوقل في الضحك الذي تبعث عليه خاصة الأمور الهزلية) سبق نشرها في « مجلة باريس » (٢) . وقد تسامنا حين جمعناها في كتاب هل ينبغي لنا أن نؤمن في فحص آراء من سبقونا ، وأن ننشئ نقدا منظما لنظريات المضحك فرأينا أن ذلك يؤدي إلى تعقيد هذا المرض تعقيدا بالغا ، ويخرج لنا كتابا غير متناسب مع خطورة الموضوع الذي نعالج . ورأينا من جهة أخرى أننا قد ناقشنا التعريفات الأساسية للمضحك مناقشة ضمنية تارة وصريحة تارة أخرى ، وإن كانت موجزة على أية حال ، حين كنا نضرب مثلا يذكر بتعريف من تلك التعريفات ، ولذلك اقتصرنا على اثبات مقالتنا الثلاث ، ولم نزد على أن أضفنا إليها قائمة بالأبحاث الرئيسية التي تناولت موضوع المضحك ، وظهرت في السنين الثلاث السابقة .

وقد ظهرت بعد ذلك أبحاث أخرى نضيفها اليوم إلى القائمة ، غير أننا لا ندخل على الكتاب نفسه أي تعديل (٣) ، لا لأن تلك الدراسات المختلفة لم تلق نورا على غير نقطة من مسألة الضحك ؛ بل لأن منهجنا الذي يقوم على تحديد « وسائل صنع » المضحك يمتاز على المنهج الذي يتبعه الناس عامة ، والذي يرمى إلى حصر الآثار المضحكة في قانون جد

(١) نثيت هنا مقدمة الطبعة الثالثة بعد العشرين .

(٢) « مجلة باريس » ، ١ و ١٥ لبرايير ، و ١ مارس ١٨٩٩ .

(٣) اللهم الا بعض التنقيحات الشكلية .

واسع وجد بسيط . وهذان المنهجان لا يتنافيان الا أن كل ما يمكن أن ينتهي اليه المنهج الثانى ، لا ينال نتائج المنهج الأول فى شيء . والأول ، فى رأينا ، هو المنهج الوحيد الذى ينطوى على دقة علمية ، وضبط علمى . وهذه هى النقطة التى نلفت إليها نظر القارئ فى الملحق الذى نضيفه الى هذه الطبعة .

هـ . ب .

باريس ، يناير ١٩٢٤

Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*, 1873.

Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité*, 1875, p. 202 et suiv. Cf., du même auteur, *Les causes du rire*, 1862.

Courdaveaux, *Etudes sur le comique*, 1875.

Philbert, *Le rire*, 1883 .

Bain (A.), *Les emotions et la volonté*, trad. fr. 1885, p. 249 et suiv.

Kraepelin, *Zur Psychologie des Komischen* (*Philos. Studien*, vol. II, 1885).

Spencer, *Essais*, trad. fr., 1891 vol. I, 295 et suivantes : *Physiologie du rire*.

Penjon, *Le rire et la liberté* (*Revue philosophique*, 1893, t. II)

Mélinand, *Pourquoi rit-on ?* (*Revue des Deux-Mondes*, février 1890).

Rhot, *La psychologie des sentiments*, 1896, p. 342 et suiv.

Lacombe, *Du comique et du spirituel* (*Revue de métaphysique et de morale*, 1897).

Stanley Hall and A. Allin, *The psychology of laughing tickling and the comic* (*American Journal of Psychology*, vol. IX, 1897)

Meredith, *An essay on Comedy* 1897.

Lipps, *Komik und Humor*, 1898 Cf., du même auteur, *Psychologie der Komik* (*Philosophische Monatshefte*, vol. XXIV, XXV).

Heymans, *Zur Psychologie der Komik* (Zeitschr. J. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, vol. XX, 1899).

Ueberhorst, *Das Komische*, 1899.

Duges, *Psychologie du rire*, 1902.

Sully (James), *An essay on laughter*, 1902. (trad. fr. de L. et A. Terrier : *Essai sur le rire*, 1904).

Martin (L.-J.), *Psychology of Aesthetics : The comic* (*American Journal of Psychology*, 1905, vol. XVI, p. 35-118).

Freud (Sigm.), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905 ; 2e édition, 1912.

Cazamian, *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour* (*Revue germanique* 1906, p. 601-634) .

Gautier, *Le rire et la caricature*, 1906.

Kline, *The psychology of humor* (*American Journal of Psychology*, vol. XVIII, 1907, p. 421-441).

Baldensperger, *Les définitions de l'humour* (*Etudes d'histoire littéraire*, 1907, vol. I).

Bawden, *The Comic as illustrating the summation-irradiation theory of pleasure-pain* (*Psychological Review*, 1910, vol. XVII, p. 336-436).

Schauer, *Ueber das Wesen der Komik* (*Arch. f. die gesamte Psychologie*, vol. XVIII, 1910, p. 411-427).

Kallen, *The aesthetic principle in comedy* (*American Journal of Psychology*, vol. XXII, 1911, p. 137-147).

Hollingworth, *Judgments of the Comic* (*Psychological Review*, vol. XVIII, p. 132-156).

Delage, *Sur la nature du comique* (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, p. 337-354).

Bergson, *A propos de « la nature du comique »*, Réponse à l'article précédent (*Revue du mois*, 1919, vol. XX, p. 514-517) Reproduit en partie dans l'appendice de la présente édition.

Eastman, *The sense of humor*, 1921.

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

HENRI BERGSON

LE RIRE

ESSAI SUR LA SIGNIFICATION

DU COMIQUE

الفصل الأول

فى المضحك عامة - مضحك الأشكال ومضحك الحركات -
قوة الامتداد فى المضحك

علام يدل الضحك ؟ وما جوهر المضحك ؟ ما هو العنصر المشترك بين كثره من «مهرج» ، ونكتة فى لفظ ، ولبسة فى مهزلة ، ومشهد لطيف فى ملهاة ؟ أى تقطير ينتهى بنا الى تلك الخلاصة الواحدة التى تستمد منها هذه المركبات المختلفة رائجتها المبدولة أو عبقها الناعم ؟ لقد انقض أعظم المفكرين ، منذ أرسطو ، على هذه المسألة الصغيرة التى تنسل من قبضة الكف ، فتتملص وتهرب ، ثم تنتصب من جديد . . تحديا وقعا لأهل التأمل الفلسفى .

وإذا كنا نتناول هذه المشكلة بدورنا ، فمذرنا أننا لن نرمى الى حصر المضحك فى تعريف . فنحن نرى فيه شيئا حيا قبل كل شيء ، ومهما يكن خفيف الوزن فانا نعامله بما تستحقه الحياة من احترام ، وسنقتصر على أن ننظر اليه وهو يكبر ويزدهر ، فيتدرج من صورة الى صورة تدرجا لطيفا لا يكاد يرى ، ويحقق بهذا على مرأى منا استحالات عجيبة حقا . ولن نزدري شيئا مما سوف نرى ، وربما كسبنا بهذا الاتصال المستمر معرفة أمرن من التعريف النظرى ، معرفة عملية داخلية أشبه بالمعرفة التى تنشأ من صحة طويلة . وربما وجدنا أننا كسبنا معرفة نافعة من غير أن نريد ذلك . فان للعبث الهزلى معقوليته الخاصة حتى فى أبعد فلتاته ، وهو فى جنونه ذو منهج ، وهو حالم ، نعم ، ولكنه يستحضر فى الحلم رؤى ما تلبث أن يقبلها ويفهمها مجتمع برمه . فكيف لا يفيدنا فى معرفة أساليب الخيال الانسانى بوجه العموم ، وأساليب الخيال الاجتماعى الشعبى بوجه الخصوص ؟ انه ابن الحياة الواقعية ونسيب الفن ، فكيف لا يحدثنا بشيء عن الفن وعن الحياة ؟

وقبل كل شيء ، فلنعرض لك ملاحظات ثلاثا نمزها

أساسية ، وهى لا تتصل بالمضحك ذاته بقدر ما تتصل بالموضع الذى يجب أن تبحث عنه فيه .

١

فأما النقطة الأولى التى نلفت إليها النظر فهى أنه لا مضحك إلا فيما هو « انساني » . فالمتظر قد يكون جميلا لطيفا رائعا ، أو يكون تافها أو قبيحا ، ولكنه لا يكون مضحكا أبدا . وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا لقينا عنده وضع انسان أو تميزا انسانيا . وقد نضحك من قبة ، ولكن الذى يضحكنا فيها أننا ليس قطعة الجوخ أو القش ، بل الشكل الذى فصلها عليه انسان ، والنزوة الانسانية التى اكتسبت هذه القطعة قالبها . وقديما انتبه الفلاسفة الى هذه الحقيقة البسيطة ، فعرف كثير منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك (يفتح الياء) وكان فى وسعهم أن يعرفوه كذلك بأنه « حيوان يضحك » (بضم الياء) . فلئن استطاع ذلك حيوان آخر أو جماد ، فلبشبه فيه بالانسان أو للطابع الذى يسميه به انسان أو الاستعمال الذى يستعمله فيه .

ولندكر الآن — وتلك علامة لا تقل عن سابقتها جدارة بالملاحظة — « عدم التأثر » الذى يصاحب الضحك عادة . فلا يمكن للمضحك أن يحدث هزته إلا اذا سقط على صفحة نفس هادئة تمام الهدوء ، متبسطة كل الانبساط ، فالالامبالاة وسطه الطبيعي ، والد أعدائه الانفعال .

ولست أريد بهذا أننا نضحك من امرئ يبعث فينا الشفقة مثلا ، أو يثير فينا المحبة ، ولكننا حينذاك ننسى هذه المحبة ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات . ان مجتمعا مؤلعا من عقول محضة قد لا يبكى أبدا ، ولكنه يظل يضحك .

أما النفوس المتأثرة أبدا ، المتصلة بأوتار الحياة فتتهز
للحوادث رنيناً عاطفياً ، فانها لن تعرف الضحك ولن تفهمه •
حاولوا لحظة أن تثمنوا بكل ما يقال وكل ما يفعل ، واعملوا
بالخيال مع الماملين ، واشعروا مع الشاعرين ، واذهبوا
بتعاطفكم الى مداه ، تروا ، وكان الأمر تم بضربة من عصا
سحرية ، أن أخف الأمور أصبح ذا وزن ، وأن لونا قاسيا
مر على الأشياء جميعا • ثم انفصلوا عن هذا الموقف وانظروا
الى الحياة نظرة من يتفرج لا يبالي ، ان كثيرا من الناس لتقلب
آثندا الى ملاء • يكفي أن نسد آذاننا دون أصوات الموسيقى ،
وفى قاعة رقص ، حتى يبدو لنا الراقصون مضحكين •

وما أقل الأعمال الانسانية التي تصمد لهذا الامتحان !
ألا نرى أن كثيرا منها ينقلب من فعل خطير الى فعل مضحك اذا
نحن عزلناه عن الموسيقى العاطفية التي ترافقه ؟ فلنكني
يحدث المضحك ما يحدثه من تأثير لا يد أن يتوقف القلب برهة
عن الشعور لأنه يتوجه الى العقل المحض •

وينبغي لهذا العقل أن يكون على صلة بمقول أخرى ،
وهذه هي النقطة الثالثة التي أردنا أن نلفت اليها النظر •
فنحن لا نتذوق المضحك في حالة شعورنا بالعزلة ، والضحك
في حاجة الى صدى • ألا أصيخوا اليه بأسماعكم : انه ليس
بالصوت الملفوظ ، الواضح الكامل ، ولكنه شيء يريد أن
يمتد بتجاوبه مع ذاته شيئا فشيئا ، يبتدىء بانفجار ويستمر
في خرخرة ، كالرعد يدوي في الجبل • على أن هذا التجاوب
لا يستمر الى غير نهاية •

وقد تكون الدائرة التي يجول ضمنها متسمة ، إلا أنها
مغلقة على كل حال • فضحكنا هو أبدا ضحك جماعة •
ولعله اتفق لك أن كنت في قطار أو مطعم ، فسمعت الناس
يتبادلون حكايات لا بد أنها كانت مضحكة لديهم ما دامت

أضحكتهم ، وكانت تضحكك لو كنت منهم . ولكنك لست منهم ، فما تشعر بحاجة الى الضحك . قيل ان رجلا كان يستمع الى خطبة واعظ في كنيسة ، وكان الحاضرون جميعا يبتسمون ، فلما سئل لم لا يبتسم أجاب : « ولكني لست تأبعا لهذه الأبرشية » . ان نظرة هذا الرجل الى البكاء لهي أصدق على الضحك .

والضحك مهما نفترضه صريحا فإنه يخفى وراءه فكرة تفاهم ، وأكاد أقول تأمر ، مع ضاحكين آخر ، حقيقيين أو خياليين . ولطالما قيل ان ضحك المشاهد في المسرح يكون أشد كلما كانت القاعة أغص بالناس . وطالما لوحظ أيضا أن بعض الآثار المضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة الى أخرى ، فهي بالتالي متعلقة بعادات مجتمع مخصوص وأفكاره .

ولما لم يدرك بعضهم خطر هذه الظاهرة المزدوجة حسب المضحك مجرد فضول يتسلى به الفكر ، وحسب الضحك نفسه ظاهرة غريبة مستقلة ، لا صلة لها بباقي صور النشاط الانساني ، ومن ثم كانت تلك التعريفات التي تحسب المضحك علاقة مجردة يكتشفها الذهن بين الأفكار ، « كالتناقض العقلي » أو « الاستحالة المحسوسة » وما الى ذلك ، وهي تعريفات اذا انطبقت فعلا على جميع أشكال المضحك ، فإنها لن تقول لنا أبدا لم يضحكنا المضحك .

فلماذا كانت هذه العلاقة تجعلنا ننقبض وننسى ونهتز ، حالما ندركها ، على حين أن سائر العلاقات الأخرى تدع الجسم هادئا لا يبالي ؟ أما نحن فلن نواجه المسألة من هذا الجانب . فلكي نفهم الضحك يجب أن نرده الى بيئته الطبيعية ، وهي المجتمع ، ويجب أن نحدد وظيفته الناقصة ، على الأخص ، وهي وظيفة اجتماعية .

ونقول منذ الآن ان هذه الفكرة هي الفكرة الموجهة في كل ما سنطالمكم به من أبحاث . ان الضحك يفي باغراض اجتماعية معينة ، وان له دلالة اجتماعية .

ولنحدد بوضوح النمطه التي تلتقى عندها ملاحظتنا التمهيدية الثالث . ان المضحك ينشأ في أناس مجتمعين ، يتجهون بانتباههم الى واحد منهم ، بعد أن أخرجوا عاطفتهم ، وتركوا العمل للعقل وحده . فما هي ، بعد ، النقطة الخاصة التي يتجهون اليها بانتباههم ؟ وفيما يستعمل العقل هنالك ؟ ان في مجرد الاجابة عن هذه الأسئلة احاطة بالمشكلة عن كتيب . على أنه لابد من بعض الأمثلة .

٢

رجل يركض في الشارع ، فيتعثّر فيسقط ، فيضحك المارة . ما أظنهم كانوا يضحكون لو كان بدا لهذا الرجل فجأة أن يقعد على الأرض بملء اختياره . ولكنهم يضحكون لأنه قعد على الأرض في غير ارادة منه . واذن فليس تغير وضعه بفتح هو الذي يضحك ، بل ما ليس اراديا في هذا التغير ، أعني الخرقه ، قلعل حصاة في الطريق هي التي أسقطته فكان ينبغي له أن يغير سلوكه أو يعيد عن الحاجز ، ولكنه لنقص في المرونة ، لذهول أو عناد في الجسد ، لصلاية أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته في اجراء نفس الحركات ، بينما كانت الظروف تقتضى شيئا آخر ، ولهذا سقط الرجل ، ومن هذا ضحك المارة .

اليك الآن شخصا يعنى بمشاغله الصغيرة في انتظام رياضي يأتيه مازح خبيث فيزيّف من حوله الأشياء التي يستعملها ، فيغمس الرجل ريشته في معبرته فيخرج منها

وحلا ، أو يحسب أنه يجلس على كرسى متين فيسقط على الأرض ، فهو بالجملة يفعل عكس المطلوب ، أو يعمل فى فراغ ، نتيجة سرعة مكتسبة . لقد طبعت فيه العادة اتجاهها ما ، فهو يسير فى هذا الاتجاه سيرا ليا ، بينما كان ينبغي له أن يوقف الحركة أو يحرفها .

وهكذا ترون أن هذا الذى يقع ضحية المزحة هو فى موقف شبيه بموقف الراكض الذى يسقط ، فهو يضحك للسبب نفسه : المضحك فى الحالين هو « صلابة آلية » حيث كان ينبغي أن توجد مرونة انسانية يقظة حية . وليس بين الحالين من اختلاف الا أن الأولى تمت من تلقاء ذاتها ، بينما حصل على الأخرى صنيعا ، فالمار فى الحالة الأولى « يشاهد » فحسب ، والمازح الخبيث فى الحالة الثانية « يجرب » .

غير أن الذى أدى الى النتيجة فى الحالين هو ظرف خارجي . فالمضحك هنا اذن عرضي ، وهو موجود على سطح النفس ، ان صبح التعبير . فلكي ينفذ الى الداخل ينبغي ان تصبح الصلابة الآلية فى غير حاجة ، اذ تتجلى ، الى حاجز موضوع أمامهما باتفاق الظروف أو بمكر انسان ، ينبغي أن تستمد من ذاتها ، بعملية طبيعية ، مناسبة دائمة التجدد للظهور الى الخارج . تصوروا اذن ذهنا يفكر فيما فعل لا فيما يفعل ، كاللحن الذى يتأخر عن موكبه . تصوروا امرأ لا مرونة فى حواسه وعقله يرى ما ليس بموجود بعد ، ويسمع ما لا يصوت بعد ، ويقول ما لم يعد يوافق المقام ، أى أنه يتلام مع ظرف خيالى محض ، بينما ينبغي أن يتكيف مع واقع راهن . ان المضحك فى هذه الحال يكون موجودا فى الشخص نفسه : فالشخص هو الذى يقدم له كل شيء ، المادة والصورة ، العلة والمناسبة . وذلكم هو الداهل ، فلا عجب أن أغرى « الداهل » قرائح المؤلفين الهزلين . فحين التقى لابروير بهذه الصفة أدرك ، وهو يحللها ، أنه قابض على أداة تمكنه من خلق مضحكات بالجملة ، حتى لقد أسرف فى

استعمالها . فراح يصف مبينا لك أطول الوصف وأدقه ، ثم يعود ويكرر ويلج في غير حساب ، تغريه سهوله الموضوع والحق أننا أن لم تكن - بالذهول - في منبع المضحك ذاته ، فنحن في تيار من الوقائع والافكار آت مباشرة من المنبع .
اننا في واحد من أكبر المنحدرات الطبيعية للمضحك .

ولكن أثر الذهول يمكن أن يشتد هو الآخر . فهناك قانون عام رأيتم الان أحد تطبيقاته ، ونصوغه لكم فيما يلي :
حين يكون المضحك ناتجا عن سبب ما ، فانه يزداد اضحكا بنسبة ما نرى سببه طبيعيا . نحن نضحك من الذهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يكون أشد اذا نشأ وترعرع على مرأى منا ، فعرفنا أصله ، واستطعنا أن نبني تاريخه من جديد . ولكي تروا مثلا واضحا على هذا تخيلوا امرءا جعل قراءة روايات الحب والفروسية ديدنا له .

لقد جذبه أبطاله وفتنوه . فأصبح ينطلق اليهم بفكره وأرادته شيئا فشيئا . ثم ها هو ذا يسر بيننا كالسائر في نومه . ان أفعاله هذه من الذهول ، ولكنه ذهول مرتبط بسبب وضعي معروف ، فما هو مجرد « غياب » ، بل انه ليفسر « بحضور » الشخص في وسط محدد تمام التحديد ، وان يكن من نسيج الخيال . ان السقوط سقوط على كل حال ، ولكن شتان بين من يسقط في بئر لأنه كان ينظر الى موضع آخر فلم ير البئر وبين من يسقط فيها لأنه رأى فيها نجمة فاستهدفها . وما كان يتأمله دون كيشوت هو هذه النجمة . فما أعرق المضحك في شخصية خيالية ، وفكر عالق بالأوهام ! ومع ذلك فان هذا المضحك العميق ليلتقي بالمضحك السطحي عند فكرة الذهول . ان هذه النفوس الخيالية ، هؤلاء المهوسين ، هؤلاء المجانين المنطقيين الى هذا المدى الفريب ، ليضحكوننا بهزهم نفس الأوتار التي يهزها فينا ضحية المزحة أو المتعثر في الطريق . انهم ، هم أيضا ، راکضون يسقطون ، وسذج نتفكه بهم ، انهم سعا لمثل أعلى

يتعشرون بالوقائع ، وحالمون أغرار تمبث بهم الحياة • ولكنهم
ذهل قبل كل شيء ، وانما يمتازون على غيرهم بأن ذهولهم
مرتب ، منظم حول فكرة مركزية ، حتى أن كوارثهم مترابطة
كذلك ، مترابطة بهذا المنطق الذى لا يرحم ، الذى يستخدمه
الواقع فى تصحيح العلم ، كما يمتازون بأنهم يثيرون من
حولهم ، بمضحكات ينضاف بعضها أبدا الى بعض ، ضحكا
أخذوا فى الكبير الى غير حد •

ولنخط الآن خطوة أخرى • ليست بعض العيوب
بالنسبة للطبع ، كصلابة الفكرة الثابتة بالنسبة للفكر ؟ ان
العيب ، سواء اكان افة فى الطبيعة أم تصلبا فى الارادة ،
لشبيه فى الغالب بموج فى النفس • نعم ان هناك عيوباً
تستقر فيها النفس بعمق مع كل ما تحمل فى ذاتها من قوة
مخصصة ، وتجربها • وقد بعتت فيها الحياة • فى دائرة
متحركة من التحولات ، وتلك عيوب مؤسفة • الا ان العيب
المضحك فينا هو ، على عكس ذلك ، العيب الذى يأتينا من
خارج ، اطارا جاهزا ندخل فيه ، ويفرض علينا صلابته
بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا نعتده نحن ولكنه هو الذى
يسيطرنا • وذلكم هو تماماً الفارق الجوهري بين الملهاة
والدراما • كما سنحاول أن نبين ذلك تفصيلا فى القسم
الأخير من هذه الدراسة • فان الدراما ، حتى حين تصور
لنا أهواء أو عيوباً ذات اسم ، تدمجها بالشخص دمجاً تاماً
حتى لتنتسى أسماعها ، وتمحى صفاتها العامة ، فما نفكر فيها
قط ، بل بالشخص الذى يستوعبها •

ولهذا ترى أن اسم الدراما لا يكاد يكون إلا اسماً علمياً ،
على حين أن كثيراً من الملاحى تحمل أسماء عامة كالبيخيل ،
والمقامر الخ • • • فلو سألتك أن تتصور مسرحية تحمل اسم
«الفيور» مثلاً ، لرأيت أنه يخطر ببالك سجاناريل Sganarelle
أو جورج داندان Georges Dandin ، أما عطيل Othello
فما يكن أن يخطر لك على بال ، لأن «الفيور» لا يصح

الا عنوانا للمهارة . ذلك أن العيب أو الآفة المضحكة ، مهما يكن اتحادها بالاشخاص وثيقا ، تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل هي الشخصية المركزية ، لا ترى ولكنها حاضرة ، وبها يتعلق على المسرح أشخاص من لحم ودم . و تراها أحيانا تتسلى بأن تجرهم بثقلها ، وتجعلهم يتدحرجون على طول المنحدر .

ولكنها فى معظم الأحيان تلعب بهم كما يلعب بآلة ، أو تحركهم كما يحرك « اراجوز » . وإذا نظرتهم الى الأمر عن كثب وجدتم أن فن الشاعر الهزلى انما يقوم على أن يعرفنا هذه الآفة تمريفا وثيقا ، ويدخلنا نحن المتفرجين الى صميمها ، حتى لتنتهى الى أن نأخذ منه ببعض خيوط اللعبة التى يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن هذا يأتى قسم من لذتنا .

وأذن فالذى يضحكنا ، هنا أيضا ، هو ضرب من الآلية ، وهى آلية قريبة جدا من الذهول . ويكفى ، كينا نقنع بذلك ، أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة على قدر ما تجهل نفسها تماما . فالمضحك « لا يشعر بذاته » ، وكأنه يستخدم طاقة الإخفاء بطريقة معكوسة ، فإذا هو يعتجب عن نفسه ، ويبين لكافة الناس . ان شخصية المأسة لا تنير شيئا من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها ، بل لقد تستمر فى طريقها مع وعيها التام لذاتها وشعورها الجلى بما تثيره فينا من كراهية .

أما العيب المضحك ، فما أن يشعر بأنه مضحك حتى يحاول التغير ، ولو خارجيا على الأقل . فلو أن هارباجون رأنا نضحك من بخله لما أظهره لنا أو لأظهره على صورة أخرى ، وما أزعم أنه كان يصلحه .

وبهذا المعنى يكون الضحك نوعا من القصاص ، فهو يجعلنا نحاول أن نظهر بما ينبغي أن نكونه ، وما سنصير فعلا اليه فى ذات يوم .

ومن غير المفيد أن نذهب الآن أبعد من هذا في التخيل .
لقد انتقلنا في الحديث من الراكض الذي يسقط الى الساجد
الذى يعبث به ، ومن العبث الى الذهول ، ومن الذهول الى
الهوس ، ومن الهوس الى شتى آفات الارادة والطبع ، وبهذا
تابعنا المضحك وهو يستقر في الشخص أعرق فاعرق ، دون
أن يكف مع ذلك عن أن يذكرنا في أرهف ظواهره بشيء
تلاحظه في أغلظها ، أعنى الآلية والتصلب .

ففى وسعنا الآن أن نحصل على مشهد للجانب المضحك
من طبيمة الانسان ، والوظيفة المادية للمضحك ، وان يكن
هذا المشهد قد التقط من بعد فمزال به غموض وإبهام .

ان ما يقتضيه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم اليقظة،
يميز حدود الموقف الراهن ، وشيء من المرونة فى الجسم
والفكر يجعلنا قادرين على التلاؤم مع هذا الموقف ،
« فالتوتر » و « المرونة » هما القوتان المتكاملتان اللتان
تستخدمهما الحياة . فاذا أعوزا الجسد، كانت أنواع الرزايا
وكانت العاهات والأمراض . واذا أعوزا الفكر، كانت شتى
درجات الفقر الروحى وشتى أشكال الجنون . واذا أعوزا
الطبع ، أخيرا ، كان فقدان التلاؤم مع الحياة الاجتماعية ،
وهو أصل الشقاء ، وسبيل الجريمة فى بعض الأحيان . فاذا
تفوديت صور الانحطاط هذه التى تمس جوهر الوجود
« وانها لتميل من تلقاء نفسها الى الزوال بفعل ما أسموه
تنازع البقاء » استطاع الفرد أن يمشى ، وأن يعيش مع
أفراد آخر .

ولكن المجتمع ليس يكفيه البقاء ، بل يحرص على حسن
البقاء ، وهو يشفق أن يقنع أخذنا بالانتباه الى الأمور
الأساسية فى حياته ، ثم يسلس فيما عدا ذلك الى الآلية
السهلة والمادة المألوفة ، كما يشفق ألا يسعى أعضاؤه الى
توازن أرهف فأرهف بين الارادات التى تتداخل فيما بينها

تداخلا أوثق فائث ، وأن يكتفوا بمراعاة الشروط الأساسية لهذا التوازن .

فليس يقنع المجتمع توازن جاهز بين الأشخاص ، بل يطلب جهداً دائماً للتلاوم المتبادل . وهو يوجس خيفة من حل « تصلب » فى الطبع والفكر ، بل حتى فى الجسد ، لأنه يرى فيه إيذاناً بنشاط يفوق ، نشاط ينمزل ويميل الى الابتعاد عن المركز المشترك الذى يدور حوله المجتمع . على أن المجتمع لا يستطيع فى هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى ، مادام لما يصب بأذى مادى . انه بازاء شئ يقلقه ، ولكن على أنه نذير فحسب ، لا يكاد يبلغ درجة التهديد ، ولا يعدو مهما اشتد أن يكون حركة أو إشارة .

واذن فجوابه الحركة البسيطة ، وما الضحك فى الواقع الا شئ من هذا القبيل . انه ضرب من « الاشارة الاجتماعية » . فهو بالخوف الذى يوحى به يقمع الابتعاد عن المركز ، ويجعل الفاعليات الثانوية التى يغشى أن تنمزل وتنم ، دائمة اليقظة متبادلة الصلة ، ويبعث اللين فى كل ما قد يبقى على سطح الجسم الاجتماعى من تصلب الى .

وهكذا ترى أن الضحك ليس من الفن المحض لأنه يستهدف (فى غير شعور وبصورة منافية للأخلاق فى كثير من الأحوال الخاصة) غاية نافعة هى التكامل العام .

ولكن فيه مع ذلك شيئاً من فن لأنه ينشأ متى تحرر كل من الفرد والمجتمع من هم البقاء ، ونظر الى نفسه نظرتة الى أثر فنى .

ونقول هجملين : اذا سورنا الأفعال والاستعدادات التى تعرض الحياة الفردية والاجتماعية للخطر ، والتى تقا

نفسها بتنقشها بما لها من نتائج طبيعية ، بقى خارج منطق الانفعال والتنازع هذه - فى منطقة حيادية - ينظر فيها الانسان الى الانسان نظره الى مشهد - بعض تصلب فى الجسد والفكر والطبع ، يود المجتمع لو يزيله كذلك حتى يوفر لعضائه أكبر مرونة ممكنة وأعلى اجتماعية ممكنة .
فهذه الصلابة هى المضحك ، والمضحك قصاصها -

ولكن لا ينبغي ان نسأل هذه الصيغة البسيطة تفسيراً مباشراً لكل المضحكات . فهى تنطبق ولا شك على حالات أولية ، نظرية ، كاملة ، يكون فيها المضحك خالياً من كل عنصر دخيل . الا أن ما نريده بوجه خاص هو أن نجعل منها « العامل الثابت » الذى يصاحب كل تفسيراتنا . فيجب أن نذكرها دائماً ، ولكن ما ينبغي أن نفرط فى الالاح عليها . يجب أن نكون كالمساييف البارح : لا ينسى الحركات المنفصلة المدرسية ، ولكن جسده يستسلم لاتصال الهجوم . وبعد ، فانا محاولون فيما يلى أن ندرك اتصال الأشكال المضحكة نفسه ، ممسكين بالخيوط الذى يمضى من تهريجات المهرج حتى اللطف ألعاب الملهاة ، نتبع هذا الخيط فى انعطافاته - وهى فى الغالب غير متوقعة - ونقف من حين الى حين ننظر فيما حولنا ، ثم نصمد أخيراً ، اذا وسعنا ذلك ، الى حيث علق الخيط ، غنى أن تتكشف لنا هنالك - مادام المضحك يترجح بين الحياة والفن - الصلة العامة بين الفن والحياة .

ولتبدأ بالأبسط . ما هى الهيئة المضحكة ؟ ما مصدر التعبير المضحك فى الوجه ؟ وما يميز المضحك من القبيح ؟ على هذا النحو طرحت المسألة فلم يمكن حلها الا حلًا تحكيمياً . ومهما تكن بسيطة ، فانها من الدقة بحيث لا تدعك تقابلها

وجها لوجه • ذلك أنه لابد من البدء بتعريف القبح ما هو .
ثم نبحث عما يضيفه اليه المضحك • وما القبح بإسرها تحليلا
من الجمال • ولكننا سنحتال على الأمر احتيالا سننتفع به في
معظم الاحيان ، وذلك أن نكثف المسألة - أن صح لتبصر -
فنضخم النتيجة حتى نجعل السبب ممكنا الروية • واذن
فلنضخم القبح ، ولنذهب به حتى التشوه ، ولتر بعد ذلك
كيف ننقل من المشوه الى المضحك •

مما لا شك فيه أن بعض صور التشوه تمتاز على غيرها
بهذه القدرة المشوثة على إثارة المضحك في احوال خاصة •
ولا ضرورة للدخول في تفاصيل هذا الأمر ، ولكننا نطلب
الى القارئ أن يستعرض بخياله شتى صور التشوه ، ثم
يصنفها في زمرتين : زمرة التشوه الذى يضحك ، وزمرة
التشوه الذى يبتعد عن هذا اطلاقا • وفى ظننا أنه سينتهى
استخراج هذا القانون : كل تشوه قابل لأن يقلده شخص
سليم يمكن أن يصبح مضحكا •

ألا يبدو لكم الأحذب كرجل ساءت وقفته ؟ فكان ظهره
تمود هذا الانحناء السيئ ، وداوم هو على هذه البادة ، نتيجة
عناد مادى ، أى نتيجة « تصلب » ؟ حاولوا أن تنظروا بالأعين
فقط ، لا تفكروا ولا تناقشوا ، وأمحو ما اكتسبتموه ،
وابحثوا عن الانطباع البسيط المباشر الأول • ألا ترون
حينئذ مشهدا من هذا النوع : مشهد رجل أراد أن يتصلب
على وضع ما ، وأن يجمد جسمه ، ان صح التعبير ؟

ولنعد الآن الى النقطة التى أردنا إيضاحها • اننا اذا
خففنا التشوه المضحك ، وجب أن نحصل على القبح المضحك •
واذن فالتمبير المضحك فى الوجه هو التعبير الذى يذكرنا
بشيء متصلب ، فكان شيئا من حركات الهيئة المألوفة قد سكن
وجمد ، فنرى رعشة سكنت ، وكثرة جمدت • فاذا قيل أن
كل تعبير معتاد فى الوجه ، وان كان مليعا وجميلا ، يرى

كذلك ، أى كأنه عادة مستمرة ، قلنا ان ههنا فرقا هاما يجب ألا يفشل : فنحن اذ نتحدث عن جمال تعبيرى ، انما نعنى تمبيراً قد يكون ساكناً ، الا أننا نستشف الحركة وراء سكونه ، لأنه فى ثباته يحتفظ بنوع من عدم التعين ، ترتسم فيه ارتساماً غامضاً كل اللوينات الممكنة للحال النفسية التى يعبر عنها ، كما نتنسم فى بعض أصباح الربيع الرطبة بشائردفء النهار . أما التعبير المضحك فى الوجه فهو الذى لا يرجى منه غير الذى يعطى . انه جمعة واحدة ونهائية ، حتى لكان كل الحياة النفسية لهذا الشخص قد تبلورت فى هذه المنظومة .

ولهذا كان الوجه يزداد اضحاً كما بقدر ما يوحى الينا بفكرة فعل آلى بسيط ، يستغرق الشخصية الى الأبد . فان من الوجوه ما يبدو منشغلاً بالبكاء بدون انقطاع ، ومنها ما يبدو ضاحكاً أو صافراً باستمرار ، ومنها ما يبدو كأنه ينفخ فى بوق خيالى الى الأبد . وتلك أكثر الوجوه اضحاً على الاطلاق . وهنا أيضاً يتحقق القانون الذى يقول بأن الشيء يزداد اضحاً بقدر ما يمكن أن نفسر سببه تفسيراً طبيعياً . ان الذى يضحكنا فى هيئة شخص هو الآلية والتصلب . ووضع اعتاده واحتفظ به .

ولكن ضحكنا يزداد اذا استطعنا أن نربط هذه الصفات بسبب عميق ، « يذهول أساسى » فى الشخص ، كما لو سحر النفس ونومها عمل مادى بسيط .

وههنا نفهم المضحك فى « الكاريكاتور » . فالهيئة مهما انتظمت ، ومهما انسجمت خطوطها ومرتت حركاتها ، لا يمكن أن يكون التوازن فيها تاماً تماماً مطلقاً ، ففهيأبداً نذيرة ، باعوجاج ، وايدان بجمدة ، أى فيها تشوه ما ، كان يمكن أن يغيب الطبيعة . وفن « الكاريكاتورى » يقوم على ادراك هذه الحركة التى قد لا تدرك ، يضخمها ويجعلها

مرئية لكل الناس . انه يشوه نماذجها على نحو ما كان يمكن
أن تتشوه من تلقاء ذاتها لو ذهبت بتجمدها الى أقصاه . وهو
يستشف ، فيما وراء انسجام الصورة الظاهري ، عصيان
المادة العميق ، فيرسم لنا تناقرا وتشوها موجودين في الطبيعة
على حال الشروع ، ولكنهما لم يكتملا لأن شمة قوة أسمى قد
كبحتهما - ففته اذن ، وفنه شيطاني بعض الشيء ، يقييل
الشيطان الذي كان صمعه الملاك .

وهذا الفن فن مبالغة من غير شك . ولكننا نسيء تعريفه
أيما اساءة اذا زعمنا المبالغة غايته . فرب صورة
« كاريكاتورية » اكثر شبها بصاحبها من صورة
« فوتوغرافية » ، ورب صورة « كاريكاتورية » لا تكاد ترى
فيها أثرا للمبالغة ، ولقد تسرف في المبالغة الى غير حد ثم
لا تحصل على صورة « كاريكاتورية » حقة . فلكي تكون
المبالغة مضحكة ، ينبغي الا تبدو غاية ، بل مجزء وسيلة
يستخدمها الفنان في ابراز هذا النبو الذي يراه في الطبيعة
على حال التحفز . والمهم انما هو النبو نفسه . ولذلك ترى
الفنان يبحث عنه حتى في الأجزاء غير المتحركة من الوجه ،
كانحناء الأنف أو شكل الأذن ، ذلك أن الشكل هو في نظرنا
صورة حركة ، و « الكاريكاتوري » الذي يفسد طول الأنف
من غير أن يبدل شكله - كأن يظيله في نفس اتجاهه الطبيعي -
انما يجعل هذا الأنف يتشوه حقا ، فنرى الشيء الأصلي كأنما
أراد هو أيضا أن يستطيل ويتشوه .

وبهذا المعنى يمكن القول ان الطبيعة هي نفسها تظفر
في معظم الأحيان بما يظفر به « الكاريكاتوري » . فهي في
الحركة التي شقت بها هذا الفم ، وضيق هذه الدقن ،
ونفخت ذلك الغد ، قد خاتلت القوة العاقلة الممدلة ، فمضت
بالبنو الى أقصاه . والوجه الذي نضحك منه حينئذ يكون
« كاريكاتور » ذاته ، اذا صح التعبير .

وصفة القول أن لخيالنا فلسفته الخاصة المحددة ، مهما يكن المذهب الذى يدين به العقل - فهو يرى فى كل صورة انسانية جهد روح تصوغ المادة ، روح مرثة الى غير نهاية ، متحركة الى غير أمد ، متعلقة من الثقالة لأن الأرض ليست هى التى تجذبها - وهى تثبت فى الجسم الذى تحييه شيئا من خفتها المجنحة ، وهذه اللامادية التى تثبت فى المادة على هذا النحو هى ما يسمى بالرشاقة - ولكن المادة تقاوم وتمند - انها تريد لهذا النشاط الدائم اليقظة ، الذى يصدر عن ذلك المبدأ الأسمى ، أن يرتد الى سكونها هى ، وأن ينحط الى الآلية - تريد أن تثبت حركات الجسم الذكية التنوع فى عادات بليدة السكون ، وأن تحيل تعبيرات الوجه المتحركة جمعات ثابتة - تريد أن تفرض على الشخص كله مظهر المنغمس المستغرق فى فعل مادى آلى ، بدلا من أن يكون دائم التجدد باحتكاكه بمثل أعلى حى - فاذا ظفرت المادة فى أن تفلظ حياة النفس خارجيا ، وأن تسمر حركتها ، أى أن تعوق رشاقته ، كان الجسم مضحكا - فاذا أردنا اذن أن نعرف المضحك بمقابله بنقيضه ، وجب أن نقابله بالرشاقة لا بالجمال ، لأنه تصلب أكثر مما هو قبيح -

٤

نتنقل الآن من مضحك « الأشكال » الى مضحك « الاشارات » والحركات - ولنضع القانون الذى يسود - فى رأينا - هذا النوع من الظاهرات ، وهو يستخرج فى غير عناء من الاعتبار التى أتيت على قراءتها -

ان أوضاع الجسم الانسانى واشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة -

ولن تنبع هذا القانون في تفاصيل تطبيقاته المباشرة ،
فهى كثيرة لا نحصى . وللتحقق مباشرة منه ، يكفيننا ان
ندرس عن كتب اثار الرسامين الهزليين - على ان نستبعد
منها الجانب « الكاريكاتورى » الذى عرفتم تعميره الخاص ،
ونهمل ما فى الرسم من امور مضحكة ليست خاصة به ، لان
مضحك الرسم كثيرا ما يكون مضحكا مستمارا ، يدفع الأدب
أكثر تفقاته ، أعنى أن الرسام قد يكون فى الوقت ذاته هجاء
أو مؤلف مهازل ، وحينئذ نضحك من الأهجية أو المهزلة أكثر
مما نضحك من الرسم الذى يمثلها . فاما اذا عطينا بالرسم
وحده ، وقد وطدنا العزم على ألا نفكر الا فيه ، وجدنا ،
فيما أعتقد ، أن المضحك فى الرسم متناسب بوجه عام مع
مقدار الوضوح ، ومقدار الغفاء أيضا ، فى تصويره الانسان
« أراجوزا » ذا مفاصل ، بمعنى أن هذا الايحاء يجب أن
يكون واضحا ، فنرى فى داخل الشخص ، بما يشبه
الاستشفاف ، آلة قابلة لأن تفك . ولكن يجب الى جانب ذلك
أن يكون الايحاء خفيا ، وأن يكون الشخص الذى تجسد كل
عضو منه فى قطعة آلية ، لا يزال مجموعه فى نظرنا كائنا
يعيا . وعلى قدر ما تكون هاتان الصورتان ، صورة الانسان
وصورة الآلة ، أحكم تداخلا احدهما فى الأخرى ، يكون
الأثر الهزلى أدنى الى الكمال ويكون الرسام أكثر حذقا .
حتى ليتمكن أن تعرف أصالة الرسام الهزلى بنوع النعياة التى
يبثها فى الآلة البسيطة .

غير أننا سندع التطبيقات المباشرة لهذا المبدأ جانبا .
فلا نقف الا عند نتائج البعيدة . ان صورة آلة تعمل فى
داخل الشخص أمر يتبدى من خلال كثير من الأشياء المضحكة ،
ولكنها فى الغالب صورة خاطفة مرغان ما تضيق فى الضحك
الذى تبعث عليه ، فلا بد لتثبيتها من تحليل وتفكير .

انظر ، مثلا ، الى خطيب تنافس الإشارة عنده الكلام ،
تغار من الكلام فتجربى وراء الفكرة تريد أن تكون ، هى

أيضا ، ترجمانا لها • وهذا حسن ، شريطة أن تقتصر على متابعة الفكرة في تفاصيل تطوراتها • ذلك أن الفكرة شيء ينمو ، ويبرعم • ويزهر ، وينضج ، من أول الخطاب الى اخره ، لا يتوقف قط ، ولا يتكرر أبدا ، ويتغير بالضرورة في كل لحظة ، لان الانقطاع عن التغير انقطاع عن الحياة • واذن فينبغي للاشارة ان تحيا حياة الفكرة ، وأن تقبل هذا القانون الاساسي للحياة : وهو الا تتكرر أبدا • فإذا ما رايت الآن حركة ما من الذراع او من اليد ، تتكرر هي ذاتها بصورة دورية ، فلاحظتها ، فتوقفتها ، فحصلت في اللحظة التي توقفتها فيها ، ضحكت على غير ارادة منك • لماذا ؟ لأنك الآن يازاء أداة تعمل بصورة آلية • فليس هذا بمسألة من الحياة ، ولكنه الآلية المستقرة في الحياة والتي تقلد الحياة • انه المضحك •

وذلك هو السبب أيضا في أن بعض الحركات التي لا يخطر على بالنا أن نضحك منها ، تغدو مضحكة اذا قلدها شخص آخر • ولقد حاول بعضهم أن يأتي لهذه الظاهرة البسيطة بتفسيرات معقدة • ولو فكرنا قليلا لرأينا أن حالاتنا النفسية تتغير من لحظة الى لحظة ، فلو كانت اشاراتنا تتبع حركاتنا الداخلية اتباعا صادقا ، لو كانت تحيا كما نحيا ، لما تكررت قط ، ولندت بهذا عن كل تقليد • ولا يصبح المرء قابلا لان يقلد الا حين لا يظل هو نفسه ، أعنى أن الناس لا يستطيعون أن يقلدوا من اشاراتنا الا ما كان منها متاثلا تماثلا آليا ، وبالتالي غريبا عن شخصيتنا الحية • فتقليد شخص ما هو استخراج الجانب الآلي الذي تركه يتسلل الى نفسيته ، وهذا هو التعريف ما يجعله مضحكا ، فلا غرابة في أن يكون التقليد باعثا على الضحك •

ولكن اذا كان تقليد الاشارات مضحكا بذاته ، فهو يصبح أكثر اضحاكا حين يميل بهذه الاشارات - من غير أن يشوهها - الى عملية آلية ما ، كنشر الخشب ، أو الضرب على

سندان ، أو كشد مستمر لعبل جرس موهوم . لا لأن الابتذال هو جوهر المضحك (وان كان يدخل فيه حشا) بل لأن هذه الإشارة تبدو أكثر الية اذا امكن ربطها بعملية بسيطة ، كما لو كانت الية بطبيعتها . والايحاء بهذه الصورة الالية وسيلة من أفضل وسائل « المعارضة الهزلية » . ولئن كنا اسنجننا هذا الان استنتاجا ، فلا شك فى أن المهرجين قد ادرخوا حدسا ، من زمان بعيد .

وهكذا يحل ذلك اللغز الصغير الذى طرحه باسكال فى مقطع من « افكاره » اذ قال : « تنظر الى وجهين متشابهين فما ترى فى كل منهما على حدة ما يضحك ، ولكنهما لهذا التشابه يضحكانك اذا اجتمعا » . ويمكن أن يقال على هذا النحو : « ان اشارات الخطيب التى لا تضحك احداها منفردة ، تضحك اذا تكررت » . ذلك أن الحياة الحية حقا لا تتركز قط ، فاذا رأينا تكرارا ، رأينا تشابها تاما ، تخيلنا وراء الحي آلة تعمل . حللوا شموركم بازاء وجهين متشابهين تشابها مفرطا ، تروا أن فكركم ينصرف الى تمثالين صنبا فى قالب واحد ، أو بصمتين من ختم واحد ، أو نسختين طبيعتا من « كليشية » واحد ، فأنتم اذن تفكرون فى نوع من أنواع الانتاج الصناعى . ان هذا الانحراف بالحياة فى اتجاه الآلة هو هنا الباعث الحقيقى على الضحك .

ويكون الضحك أشد من ذلك أيضا حين لا يعرضون لنا على المسرح شخصين فقط ، كما فى مثال باسكال ، بل أشخاصا عدة ، بل أكثر عدد ممكن من الأشخاص ، يشبه بعضهم بعضا ، ثم هم يجيئون معا ويرقصون معا ، ويضطربون معا ، متخذين فى الوقت الواحد أوضاعا واحدة ، ومتحركين على نحو واحد ، ففى هذه الحال ينصرف الفكر كل الانصراف الى لعب شدد فيها الأذرع الى الأذرع ، بأسلاك خفية ، وشددت الأرجل الى الأرجل ، وشددت كل عضلة فى وجه ما الى العضلة المقابلة لها فى الوجه الآخر . فان هذا التوازى الدقيق يجعل

ليونة الصور نفسها تتصلب في نظرنا ، فيقتسو كل شيء حتى
لكأنا أمام آلات - وذلك هو السر في تلك المهازل - ولعل
الذين يقومون بها لم يقرءوا باسكال ، ولكنهم حتما يذهبون
بفكرة باسكال هذه الى أقصاها - وإذا كان سبب الضحك هنا
هو هذه الصور الآتية ، فهو في مثال باسكال كذلك ، ولكنها
هنالك صورة أدق وأرهف .

فإذا مضينا الآن في هذه الطريق رأينا ، بصورة
غامضة ، نتائج أبعد فأبعد ، وأهم فأهم ، لهذا القانون
الذي أتينا على وضعه ، فأوجسنا صورا آلية أسرع خطفا ،
في أفعال الانسان المعقدة لا في اشارته فحسب ، وأدركنا
أن الأساليب المتعادية في المهارة من تكرار دورى لكلمة في
مشهد ، وعكس تناظرى للأدوار ، وتطور هندسى في
اللبسات ، يمكن أن تستمد قوتها المضحكة من هذا المنبع
نفسه ، فلعل فن المهزلة يقوم على إبراز هذا التمفصل الآلى
الواضح بين الحوادث الانسانية ، مع الاحتفاظ فيها بمظهر
احتمال الوقوع ، أى بمرونة الحياة الظاهرية . ولكن علام
استباق النتائج والتحليل سيؤدينا إليها بانتظام ؟

٥

ولنسترح برهة ، قبل أن نمضى الى أمام ، ولنلق على ما حولنا
نظرة عجيلى . وقد أشعرناكم من أول هذا البحث أن استخراج
جميع الآثار المضحكة من قانون بسيط أمر خيالى ، فهذا
القانون ، وان وجد بمعنى من المعانى ، لا يتحقق باطراد .
وانما ينبغي للاستنتاج أن يقف من حين الى حين عند بعض
الآثار الرئيسية ، فتكون هذه الآثار بمثابة نماذج يلتف من
حولها ، على صورة دوائر ، آثار أخرى تشبهها ، لا تستخرج
من القانون ولكنها مضحكة لقربى بينها وبين تلك التى
تستخرج منه . ولنذكر باسكال مرة أخرى فنحدد سير الفكر

هنا بالمنحنى الذى درسه هذا المهندس باسم « المجلة » ، وهو المنحنى الذى ترسمه نقطة من محيط الدوالاب حين تتقدم المركبة على خط مستقيم : ان هذه النقطة تدور كالدوالاب ، ولكنها أيضا تتقدم كالمركبة . أو تخيلوا أنكم تسلكون طريقا فى غايه ، فيها علامات أو مفارق تلتقون بها من وقت الى آخر . فأنتم عند كل من هذه المفارق تدورون حول العلامة ، تتعرفون الدروب التى تنفتح أمامكم ، ثم تعودون الى الاتجاه الأول - اننا : هنا ، فى واحد من هذه المفارق ، وفكرة الآلية التى ألبستها الحياة هى علامة ينبئ أن نقف عندها ، وصورة مركزية يشع منها الخيال فى اتجاهات شتى . فما هى هذه الاتجاهات ؟ اننا نلمح منها ثلاثة رئيسية . فلننبها واحدا بعد آخر ، ثم لنعد الى طريقنا على خط مستقيم .

١ - ان صورة الآلى والحي متداخلين أحدهما فى الآخر يميل بنا الى صورة أغمض لتصلب تلبس حركة الحياة ، محاولا فى خرافة أن يتبع خطوطها ويقلد مرونتها . وهنا ترون كم يسهل أن يكون لباس ما مضحكا ، حتى ليكاد يمكن القول بان كل زى من الأزياء مضحك من وجه ما . ولكننا نألف الزى الدارج حتى يبدو اللباس جزءا من اللابس ، فما يفصله الخيال عنه ، ولا يخطر على بالنا أن نقارن بين الصلابة الجامدة فى الغلاف ، وبين المرونة الحية فى المغلف . وهكذا يبقى المضحك هنا على حالة الكمون ، الا اذا كان التنافر الطبيعى بين الغلاف والمغلف من العمق بحيث لا تستطيع الألفة أن توحد بينهما ولو دامت قرونا ، وتلك حال القبة العالية مثلا . ولكن تصوروا الآن شخصا شاذا يرتدى اليوم اللباس القديم : حينذاك يلتفت انتباهنا الى لباسه ، ويفصله عن الشخص فصلا تاما ، فنقول ان الرجل « متقنع » (كان ليس قناعا كل ثوب !) ، وبذلك ينتقل الجانب المضحك فى الزى من الظلمة الى النور .

وقد أخذتم هنا تشتمون بعضا من الصمويات التفصيلية

الكبيرة التي تتبرها مسألة الضحك . فمن الاسباب التي بعثت على الخطأ في كثير من النظريات الخاطئة أو الناقصة في الضحك هو أن كثيرا من الأمور مضحكة بالحق من غير أن تكون مضحكة في الواقع ، لأن استمرار الاستعمال أنام فيها خاصة الاضحاك . ولا بد ، لاستيقاظ هذه الخاصة ، من انقطاع مبالغ في الاستمرار ، فنظن أن الانقطاع - أعني هجر الزى - هو المولد للضحك ، على حين أن كل ما يفعله هو تنبيهنا اليه ، فنفسر الضحك حينذاك « بالمفاجأة » أو « التناقض » أو غير ذلك ، وهذه تعاريف تنطبق على عدد كبير من الأحوال لا نشعر فيه بأى ميل الى الضحك . فالمسألة ليست على هذه الدرجة من البساطة .

ولكن ما نحن أولاء وصلنا الى فكرة التفتع أو التكر . وقد بينا أنها تستمد قوة الاضحاك من نوع من الانابة المطردة . ولا يخلو من فائدة أن نرى كيف تستعمل هذه الانابة .

لم يضحكننا شعر انتقل من السمرة الى الشقرة ؟ لم يضحكننا أنف قرمزي ؟ لماذا نضحك من زنجي ؟ انه لسؤال مبرك على ما يبدو ، فقد طرحه كثير من علماء النفس ، أمثال هيكر وكريبيلن وليبس ، وقدموا له حلولا متباينة . ولكنه انحل لي ذات يوم في الطريق : حله لي سائق عربية ساذج كان يمتع زبونه الزنجي بأنه « غير مفسول » . أجل ، غير مفسول ! ان الوجه الأسود هو بالنسبة الى خيالنا وجه لطع يحير ، أو سود بسناج ، وكذلك الأنف الأحمر أنف طلي بطبقة من القرمز . واذن فهو التكر ، قد نقل بعضا من خاصة الاضحاك له الى حالات لا تنكر فيها حقا ، وإنما كان يمكن أن يكون . في الحالة الأولى بدا الثوب المألوف ، على الجسد ، متحدا به لأننا تمودنا أن نراه كذلك ، أما هنا فاللون الأسود أو الأحمر ، برغم اتحاده بالجسد ، يبدو طلام مصنوعا لأننا لم نتموده .

وهنا ، والحق يقال ، سلسلة جديدة من الصعوبات
تعارض نظرية المضحك . فقولى : « ان ثيابى المعتادة جزء
من جسمى » هو فى نظر العقل قول سخي ، ومع ذلك فان
الخيال يمدده صحيحا . أن تقول : « ان الأنف الأحمر أنف
مطلّى » أو « ان الزنجى ابيض متتكر » ، قتلك فى نظر العقل
المفكر اقوال غير معقولة ، الا أنها مع ذلك حقائق أكيدة فى
نظر الخيال المحض . فللخيال اذن منطق غير منطق العقل ،
وهو يتعارض مع منطق العقل فى بعض الأحيان ، الا أن على
الفلسفة مع ذلك أن تحسب حسابه لا فى دراسة المضحك
فحسب بل فى أبحاث أخرى من هذا النوع ، وهو شبيه بمنطق
الحلم ولكنه حلم لم يترك لهوى الفرد ، حلم يعلم به المجتمع
برمته . ولكى ندرك هذا المنطق لابد من جهد معين خاص ،
نزيح به القشرة الخارجية من الأحكام المتكدسة والأفكار
الراسخة ، وتنظر فى الأعماق ، فاذا بنا نرى ، كما نرى الماء
فى بطن الأرض ، تيارا جاريا من الصور بعضها متداخل فى
بعض ، وتداخل الصور هذا ليس متروكا للصدفة ، بل يخضع
لقوانين ، أو قل لمعادات ، هى من الخيال بمثابة المنطق من
الفكر .

فلنتبع اذن منطق الخيال هذا فى هذه الحالة الخاصة
التي تعيننا : ان الرجل الذى يتنكر مضحك ، والرجل الذى
قد يظن أنه متنكر مضحك أيضا ، وبالاتداد سيفقدو كل تنكر
مضحكا ، لا تنكر الانسان فحسب ، بل تنكر المجتمع أيضا ،
بل تنكر الطبيعة كذلك .

ولنبدا بالطبيعة . اننا نضحك من كلب جز من شعره
نصفه ، ومن حديقه أزهارها ذات ألوان مصنوعة ، ومن غاية
فرشت أشجارها باعلانات انتخابية ، الخ . . . ولو بحثتم عن
سبب ذلك لو جئتم أنه انصرف ذهنكم الى نوع من التمتع
على أن المضحك هنا ضعيف جدا لأنه كثير البعد عن منبعه ،
فاذا شئتم أن تقووه فاصعدوا الى المنبع نفسه وردوا صورة

التنكر الفرعية هذه الى الصورة الأصلية ، وهى كما تذكر
صورة تلبس الى الحياة - فالطبيعة الملبسة تلبس آليا باعث
صريح على الضحك ، تستطيع أن تصنع على مثاله ما يشاء لك
هواك من اشكال ، وأنت مطمئن الى أنك ظافر بضحك كثير .
انكم تذكرون ذلك المقطع المضحك من «تارتاران على الألب» ،
حيث يقنع يومبار تارتاران (والقارئ بالتالى ، الى حد ما)
بأن سويسرة مركبة على نحو ما تركيب أجهزة دار «الأوبرا» ،
وتستثمرها شركة تجهزها بالشلالات والثلاجات والمنزلاقات .
وهذا الباعث نفسه ترونه فى « مذكرات جديدة » للكاتبة
الانجليزية جيروم . ك - جيروم ، حيث يحدثنا عن سيدة
قصر عجوز انها كانت تريد ألا تكلفها مبراتها عناء كبيرا
فأسكنت على مقربة من منزلها ملحدين تردهم الى الايمان ،
وقد صنعوا لها خصيصا ، وشبانا جمعوا سكين حتى تستطيع
إبراءهم من أفتهم ، الخ . . وثمة كلمات مضحكة يكون فيها
هذا الباعث فى حالة ترجيع بعيد ، وذلك حين يكون مصحوبا
بنوع من السذاجة ، طبعية كانت أم مقصودة - مثال ذلك
ما قالته سيدة دعاها عالم الفلك كاسينى لتشهد عنده خسوف
القمر . فلما أتت متأخرة قالت : « هلا تفضل السيد كاسينى
فاستأنف اكراما لى ! » . أو ذلك التعجب الذى بدا على
شخصية من شخصيات جوندينه ، حين وصل الى مدينة فقيل له
ان فيها بركانا منطفئا فقال : « يكون عندهم بركان ،
ويدعونه ينطفىء ! » .

ولننتقل الى المجتمع . اننا نحيا فيه ، وبه ، فما نملك
الا أن نعامله على أنه كائن حي . لذا يضحكننا أن نرى صورة
توحى الينا بفكرة مجتمع يتنكر . أو بفكرة تنكر اجتماعى
إذا صح التعبير . وتتكون هذه الصورة متى رأينا على صفحة
المجتمع الحى شيئا جامدا ، أو جاهزا ، أو مصنوعا ، لأن هذا
يكون من التصلب ، ولا يتفق مع ما للحياة من مرونة داخلية .
ولهذا كان جانب المراسيم من الحياة الاجتماعية لابد أن
ينطوى على مضحك يتربص الفرصة كيما يظهر . ويصدق

على المراسيم ما قلناه بصدد اللباس ، لأن المراسيم هي من جسم المجتمع بمثابة اللباس من جسم الفرد ، وهي انما تكتسب جديتها من أنها تتحد في نظرنا بالفرض الجدى الذى تربطها به العادة . وهي ما تلبث أن تفقد هذه الجدية متى عزلها الخيال عن هذا الفرض ، حتى ليكفى ، كيما يبدو أحد المراسيم مضحكا ، أن ينصرف الانتباه الى صورته دون مادته ، على حد تعبير الفلاسفة . ولا ضرورة للتوقف طويلا عند هذه النقطة ، فكلنا يعرف مدى سهولة التندر بالأفعال الاجتماعية ذات الصور المعددة من حفلة لتوزيع الجوائز الى جلسة فى محكمة ، ان هذه الصور والأصول أطر جاهزة يدخل فيها المضحك .

وهنا أيضا نستطيع أن نضخم المضحك بتقريبه من منبعه ، وذلك بالصعود من فكرة التكرار ، وهي فكرة فرعية ، الى الفكرة الأولى ، وهي فكرة آلة القيت على الحياة - ان مجرد الدقة فى كل احتفال من الاحتفالات يصرف ذهننا الى صورة من هذا النوع ، ومتى نسينا الفرض الخطير من الاحتفال رأينا المحتفلين كأنهم لعب تتحرك ، لأن حركتهم تتبع قاعدة ساكنة ، وهذا طبعا من الآلية - ولكن الآلية التامة هي مثلا آلية الموظف الذى يعمل كما تعمل الآلة ، واللاشعور الذى نلاحظه فى النظام الإدارى المطبق على نحو

لا يمكن الخروج عنه ، حتى لكأنه قانون من قوانين الطبيعة . فمنذ عدد من السنين غرقت سفينة قريبا من ديبب ، واستطاع بعض الركاب أن ينجوا بزوق ، بعد عنام كبير ، وكان قد هب الى نجدهتهم موظفو الجمرك ، فما لبثوا أن سألوهم « هل معهم ما يصرحون به » . وأنا أرى شيئا شبيها بهذا ، ولو على صورة أرهف ، فى تلك الكلمة التى قالها نائب مستجوب الوزير غداة جريمة ارتكبت فى قطار : « ان القاتل بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولا شك من اليسار ، فخالف بذلك التعليمات الادارية » .

الألية الداخلة في الطبيعة ، والتنظيم الآلى في المجتمع
هما النموذجان المضحكان اللذان انتهينا اليهما . ويبقى
علينا بعد ذلك أن نمزجها فنرى المركب الذى ينتج عنهما .

وستكون نتيجة هذا المزج ، بالبداية ، صورة احلال
التنظيم الانسانى محل قوانين الطبيعة نفسها . انكم
تذكرون جواب سجاناريل Sganarelle لجيروننت Géronte
حين قال له هذا : « ان القلب يقع فى ناحية الشمال والكدب
فى ناحية اليمين » . فأجاب : « لقد كان ذلك فيما مضى ،
اما اليوم فقد غيرنا كل شئ » ، ومنهج الطب أصبح جديدا كل
الجدة ! » وتذكرون تشاور طبيئى مسيودى بورسونياك
Pourceaugnac اذ قال أحدهما لصاحبه : « ان تفكر
فى هذا فهو من الحكمة والجمال بحيث يستحيل الا يكون
الرفيضى سوداويا موسوما . وهيه ليس كذلك الآن ، فسيكونه
حتما لجمال الأمور التى قلت ، وسلامة البرهان الذى
اجريت ! » وفى وسعنا أن نكثر من الأمثلة ، وما علينا من
أجل ذلك الا أن نستعرض أطباء موليير، كلهم واحدا بعد
واحد . وقد يبدو أن الخيال الهزل فى هذه الأمثلة مسرف،
ولكن الواقع قد يفوق هذا الحد فى بعض الأحيان . استمعوا
مثلا الى هذا الفيلسوف المعاصر الذى يعنى بالعجيج ويهتم
بالبراهين . قالوا له يوما ان براهينه ، وان تكن مستنتجة
استنتاجا لا غبار عليه ، فان التجربة تكذبها ، فما كان منه
الا أن وضع حدا للمناقشة بهذه الكلمة البسيطة : « التجربة
مخطئة » . ان فكرة تنظيم الحياة تنظيما اداريا لهى أكثر
شيوعا مما يظن ، ولئن ركبتها الآن تركيبا صناعيا ، فهى
طبيعية على نحوها الخاص . ويمكن القول بأنها جوهري
ما يسمى « بالادعاء » ، فما الادعاء فى حقيقة الأمر الا محاولة
الاستعلاء على الطبيعة .

هكذا ترون أن المضحك ما يزال هو نفسه ، وانما
يستبدق شيئا فشيئا ، ابتداء من صورة الجسم الانسانى

« المستحيل الى آلة » ، ان صح التمييز ، حتى صورة الصناعي . وقد حل محل الطبيعي . فان ثمة منطقاً ما يزال يضعف حتى يدانى منطق الأحلام ، ينتقل هذه العلاقة نفسها الى آفاق أعلى فاعلى ، وحدود أقل فأقل مادية ، حتى ليصبح النظام الإداري من القانون الطبيعي أو النفسى بمثابة اللباس المصنوع من الجسم الحي . وبعد ، فقد تابعنا أول الاتجاهات الثلاثة التى علينا أن نسلکها ، تابعناه حتى نهايته ، فلننتقل الى الثانى ، ولننظر الى أين يصل بنا .

٢ - نقطة البدء فى هذا الاتجاه الثانى هى هنا أيضا الآلة التى أبستها الحياة . ما كان سبب المضحك هناك ؟ كان سببه أن الجسم الحى يتصلب ، فيصير آلة . فكان الجسم الحى يبدو لنا اذن على أنه المرونة الكاملة ، والنشاط اليقظ أبداً ، يصدر عن مبدأ دائم العمل وهذا النشاط كان ينسب فى الواقع الى الروح أكثر منه الى الجسد ، فكانه شعلة الحياة نفسها ، أذكأها فبنا مبدأ أسمى ، ونلمعها من خلال الجسم بضرب من الاستشفاف . فلئن كنا لا نرى فى الجسم الا رشاقة ومرونة ، فلأننا نفقد ما فيه من ثقالة ومقاومة ، نفقد ما فيه من مادى ، وينسياننا ماديته لا تفكر الا فى حيويته التى يعزوها خيالنا الى مبدأ الحياة العقلية والروحية نفسه . ولكن لنفرض الآن أن انتباهنا يلتفت الى مادية الجسد هذه ، لنفرض أن البدن ، بدلا من أن يشترك روحه فى خفتها ، يغدو فى نظرنا غلاقا ثقيلا مربكا ، أو صابورة مزعجة تشد الى الأرض نفسا تتحرق الى هجر التراب . عندئذ يكون الجسد للنفس بمثابة الرداء للجسد نفسه ، أى مادة ميتة ، وضعت فوق قوة حية . فمتى شعرنا شعورا جليا بهذا الوضع ، أحسنا بالمضحك . ونحن نحس به على وجه الخصوص حين نرى النفس « تنافسها » حاجات الجسد ، فمن جهة نرى الشخصية الروحية بقدرتها الذكية المتنوع ،

ومن جهة أخرى نرى الجسد البليد الرتيب يتدخل فى الأمر بمعباده الآلى - وكلما كانت مطالب الجسد هذه مسكينة ، مكرورة ، كان المشهد أكثر اضحاكا - الا أن المسألة هنا مسألة درجة فحسب ، والقانون العام لهذه الحوادث يمكن أن يصاغ كما يلى : كل حادث يلفت انتباهنا الى الجانب المادى من الشخص حيث تكون بصدد الجانب الروحى ، فهو مضحك -

لماذا نضحك من خطيب يعطس فى اللحظة التى يبلغ فيها الخطاب أقصى حساسته ؟ ولماذا نضحكنا هذه الجملة التايينية التى قالها فيلسوف ألماني : « كان رحمه الله فاضلا سمينا » ؟ لأن انتباهنا ينتقل فجأة من الروح الى الجسد - وان أمثلة هذا لكثيرة فى حياتنا اليومية ، ولكن اذا كنا لا نريد أن نتعب أنفسنا فى البحث عنها ، فما علينا الا أن نفتح أى كتاب من كتب لايبش ، فنقع فى القالب على أسئلة من هذا النوع - فهذا خطيب يكون فى أجمل مقاطعة ، فاذا بوخزة من سنه المريضة تقطع عليه الكلام -

وهذا شخص ما يكاد يتكلم حتى يقف ليشكو ضيق حذائه أو ضعف حزامه - ان الصورة التى توحى بها هذه الأمثلة هى صورة شخص يريكه جسمه - واذا كان السمن المفرط مضحكا ، فلأنه يثير أيضا صورة من هذا النوع - وذلك هو أيضا ما يجعل الخجل فى بعض الأحيان مضحكا الى حد ما ، فكان الخجول شخص يزعجه جسمه ، فيبحث فيما حوله عن مكان يضمه فيه -

ولهذا كان شاعر المأساة بجانب كل ما يمكن أن يلفت الانتباه الى مادية أبطاله - فمتى بدت العناية بالجسم ، أصبح يخشى من تسرب بعض الهزل - ولذلك كان أبطال المأساة لا يشربون ولا يأكلون ، ولا يستدفئون - حتى أنهم

قلما يجلسون ، لأن الجلوس أثناء الكلام يذكر بأن للمرء جسما -

ولقد لاحظ نابوليون ، وهو في عصره عالم نفس ، أننا بمجرد الجلوس تنتقل من المأسة الى الملهاة - واليك ما قاله بهذا الصدد في « مذكرات البارون جورجو » غير المنشورة (والحديث هنا عن مقابلة مع ملكة بروسيا بعد معركة بينا) : « لقد استقبلني ، مثل شيمين ، بلهجة مفجعة تقول : عدالة عدالة سيدى ! رد الى ماجدبورج ، ومضت في هذه اللهجة التي كانت تزعجني كثيرا ، فأردت أن أجعلها تغير لهجتها فرجوتها أن تجلس - وهذه خير وسيلة للتخلص من مشهد مفجع ، اذ ينقلب بالجلوس الى ملهاة » .

فاذا وسعنا الآن هذه الصورة ، صورة الجسم يظهر على الروح ، حصلنا على صورة أعم ، هي صورة الشكل يريد أن يملو على الجوهر ، والنص يماحك الروح - أليست هذه هي الفكرة التي تحاول أن توحى بها الينا الملهاة حين تسخر من حرفة من الحرف ؟ انها تجعل المحامي والقاضي والطبيب يتحدثون حديث من يرى أن الصحة أو العدالة ليست بالأمر المهم ، وانما أن يوجد أطباء ومحامون وقضاة ، وأن تراعى الأشكال الظاهرية في الحرفة أدق المراحة .

وبهذا تحل الوسيلة محل الغاية ، والشكل محل الجوهر ، حتى لكان الناس وجدوا من أجل المهنة ، لا المهنة من أجل الناس - فالاهتمام الدائم بالشكل ، مع تطبيق القواعد تطبيقا آليا ، يخلق هنا نوعا من آلية الحرفة ، شبيها بالآلية التي تفرضها عادات الجسم على الروح ، ومضحكا مثلها - وأمثال هذا في المسرح كثير - فلنذكر نصين أو ثلاثة ترى فيها هذا النموذج واضح الحدود بسيطا ، دون أن ندخل في تفاصيل الأشكال المتنوعة المصنوعة وفقا له : فنذكر ما قاله

La malade imaginaire

« مريض الوهم » في « ديافواروس »

« لسنا مجبرين على معالجة الا وفقا للأصول » ، وما قاله
 باهيس في « الحب الطبيب » *L'Amour Médecin* « الموت
 باتباع القواعد خير من الشفاء بمخالفتها » - ولقد قال
 ديسوناندرس في الملهاة نفسها : « ينبغي أن تراعى
 الشكليات ، دائما وليحدث بعد ذلك ما يحدث ! » فوافقه
 زميله تومس قائلا : « ذلك أن الميت ليس الاميتا ، أما افعال
 قاعدة من القواعد فوصمة فادحة تنال هيئة الأطباء جميعا » -
 ومثل هذا دلالة ، برغم اختلافه عنه بعض الشيء ، ما قاله
 يريدوازوف : « عليكم بالشكل ، عليكم بالشكل » فان المرء
 ليضحك من قاضي قصير الثوب ، بينما يرتعد فرقا لمرأى وكيل
 دعاوى في ثوبه الرسمي - عليكم بالشكل ، عليكم بالشكل ! » -

هنا يعرض لنا تطبيق أول لقانون سيتضح شيئا فشيئا
 بنسبة ما نتقدم في بحثنا هذا - حين يصدر الموسيقى من
 آلة نفخة من النفثات ، فان ثمة نفثات أخرى تنبثق من
 تلقاء ذاتها ، أخفت من الاول صوتا ، ومرتبطة بها ببعض
 الروابط المحددة ، وتهبها جرسها بانضياها اليها ، وهي
 من افقات الصوت الاسامي كما تسميها الفيزياء - ألا يكون
 الخيال الهزلي ، حتى في أبعد مبدعاته شططا ، خاضعا لقانون
 من هذا النوع ؟ انظروا مثلا الى هذه النفخة الهزلية : « الشكل
 يريد أن يظهر على الجوه » - لا بد أن لها ، اذا صحت
 تحليلاتنا ، هذه النفخة المرافقة : « الجسد يحاكك الروح ،
 الجسد يسبق الروح » - فمتى أصدر الشاعر الهزلي النفخة
 الأولى أضاف اليها الثانية بصورة غريزية ، لا ارادية ، أي
 حشا مضحك الحرفة بمضحك جسمي » -

فعين يدخل القاضي يريدوازوف المسرح وهو يتأتم ،
 ألا يهيئنا بهذه التأتأة لفهم ذلك التبلور العقلي الذي سنراه
 فيه ؟ فأي قرابة خفية تربط هذا النقص الجسمي بذلك
 الحرج الروحي ؟ لعله كان لا بد لهذه الآلة التي تقضى ، أن

تظهر لنا فى الوقت نفسه آلة تتكلم • فما من نفمة أخرى
أصلح من هذه لاكمال تلك النعمة الأساسية •

وحين عرض لنا مولير باهيس وما كروتون الطبييين
المضحكين فى « الحب الطبيب » ، جعل الأول يتكلم ببطء •
ويزن كلامه مقطعا مقطعا ، بينما جعل الآخر يتمتم تمتمة •
وهذا التناقض نفسه نجده بين محامى السيد بورسونياك •
فالخاصة الجسيمة التى يراد بها اكمال مضحك الحرفة تكون
عادة فى وزن الكلام • وهب المؤلف غفل غن اظهار نقص من
هذا النوع ، فيندر ألا يحاول الممثل بغيريته أن يوجده •

فثمة اذن قريى طبيعية ، فتعرفها تعرفا طبيعيا ، بين
هاتين الصورتين التى قربنا احدهما من الأخرى ، اعنى
صورة الفكر وقد جمد على بعض الأشكال ، وصورة الجسم
وقد تصلب على بعض الميوب • فأن يتحول انتباهنا من
الجوهر الى الشكل ، أو من الروح الى المادة ، فذلك فى الحالين
انطباع واحد انتقل الى الخيلة ، والمضحك فى الحالين من
نوع واحد • فهنا نحن أولاء ، اذن ، قد تابعنا هنا أيضا
اتجاهها طبيعيا لحركة الخيال • وهو كما تذكرون ثانى
اتجاهات ثلاثة تنفتح أمامنا عند الصورة المركزية • فمازال
أمامنا اذن طريق مفتوح ، نريد أن نسلكه الآن •

٣ - فلنعد اذن الى صورتنا المركزية مرة أخيرة : صورة
الآلة التى ألبستها الحياة • ان الكائن الحى الذى كنا نعتيه
هو كائن انساني ، أى شخص ، بينما الاداة الآلية هى شيء •
قالذى كان يضحكنا اذن هو استحالة الشخص مؤقتا الى شيء ،
اذا أردنا أن ننظر الى الصورة من هذه الزاوية • فاذا انتقلنا
الآن من الفكرة الواضحة لشيء الى ، الى فكرة أغمض لشيء ما
بوجه عام ، حصلنا على سلسلة جديدة من الصورة المضحكة ،
نصل اليها بتجاوز حدود الصور السابقة ، وتقودنا الى هذا

القانون الجديد ، نحن نضحك من كل شخص يوحى إلينا
بفكرة شيء .

إننا نضحك من سانشو بانسا الذى قلب على غطاء ،
وقذف فى الهواء كأنه كرة . ونضحك من البارون
مونشهاوزن ، اذ أصبح قذيفة مدفع تنطلق فى الفضاء .
ولكن لمل بعض تمارين المهرجين فى الملاعب تجملنا نتحقق
من هذا القانون على شكل أوضح . وإنما ينبغي حينئذ أن
نجد هذا الموضوع الأساسى مما يوشيه به المهرج ، فما ننظر
إلا إليه وحده ، أى إلى الأوضاع والوثبات والحركات التى
هى الأساس فى فن المهرج .

وقد استطعت أن أشهد هذا النوع من الضحك فى حالته
المنافية مرتين فقط ، وفى المرتين شعرت بنفس الشعور .
فى المرة الأولى كان المهرجون يذهبون ويجيئون ويتصادمون ،
ويستقون ويشبون ، وفقا لوزن متسارع واحد ، وكان
واضحا أن مهمهم هو هذا التسارع المتصاعد . وشيئا فشيئا
أصبح الوثب هو الذى يلفت انتباه الجمهور . وأصبحنا ،
قليلا قليلا ، نسى أن أمامنا أناسا من لحم ودم ، فكأنما هم
حزم تسقط وتتصادم ، ثم تجدد المنظر فإذا بنا نرى الأشكال
تستدير والأجسام تتدحرج ، وكأنما تتجمع فى كرة .
وأخيرا ظهرت الصورة التى كان المشهد يتطور نحوها من غير
شك ، تطورا لا شعوريا ، فإذا بنا نرى كرات من الكاوتش ،
مقدوفة هنا وهناك ، بعضها يعاكس بعضا .

أما المشهد الثانى فقد كان أفضل من الأول ، ولكنه ليس
أقل دلالة منه . ظهر لنا شخصان لكل منهما رأس ضخم ،
وجمجمة عارية كل المرى ، وكانا مسلحين بعصوين كبيرتين .
وأخذ كل منهما يدع عصاه تسقط على رأس صاحبه ،
بالتناوب . وهنا أيضا كان التدرج مقصودا .

ففي اثر كل ضربة ، كان الجسم يثقل ، ويثبت ، ويصاب
بتصلب متزايد . وكان الرد يتأخر شيئا فشيئا ، ولكنه كان
يبدا أثقل ، وأكثر دويا ، فكانت المجمعتان تطنان في القاعة
الساكنة طنيننا هائلا ، وأخيرا ، وقد تصلب الجسمان وبطؤت
حركاتهما ، واستقاما كحرف الالف ، مالا أحدهما نحو الآخر ،
وسقطت المصوان على الرأسين مرة أخيرة ، كأنهما بصوتهما
مطرقة تسقط على عمودين من خشب الزان ، وهوى الكل على
الأرض . وفي هذه اللحظة بدت أوضح ما تكون الصورة التي
أدخلها الفنانان شيئا فشيئا في خيال المتفرجين ، وهي :
« سنصبح ، بل لقد أصبحنا ، تمثالين من خشب » .

ان ثمة غريزة غامضة تجعل هؤلاء الأشخاص غير المثقفين
يتوجسون بعضا من أدق نتائج علم النفس . تعلمون أن من
الممكن أن نثير في الشخص المنوم رؤى وهمية بمجرد الايحاء ،
فاذا قلنا له ان ثمة طيرا على يده ، لمح الطير ورآه يطير .
الا أنه من المستبعد أن يقبل الايحاء بمثل هذه الطاعة ، فما
يظفر المنوم في ايحائه الا رويدا رويدا ، فيعمد الى أشياء
يدركها الشخص فعلا ، ويجعل ادراكه لها غامضا بعض
الشيء ، ثم يخرج من هذا الادراك الغامض صورة واضحة
للشيء الذي يريد أن يخلق شيعة .

وهذا ما يحصل لكثير من الأشخاص حين يشرفون على
النوم ، فيرون هذه الكتل الملونة المترجرجة ، التي لا شكل لها ،
التي تشغل ساحة البصر ، تتصلب بالتدريج وتقلب أشياء
متميزة . فالانتقال التدريجي من المبهم الى التميز هو اذن خير
وسيلة للايحاء . وهذا هو ، فيما أعتقد ، ما نراه وراء كثير
من الايحاءات الهزلية ، ولا سيما اللفظ منها ، حيث تتم هذه
الاستحالة من شخص الى شيء ، على مرأى منا ، الا أن هنالك
طرائق أخرى ، أكثر خفاء ، يستعملها الشعراء مثلا ، ولعلها
ترمى الى هذه الغاية نفسها ، على نحو لا شعورى . فيستطاع
ببعض وسائل الوزن والقافية والجناس أن يهدد الخيال ،

ويرجع بالهز المنتظم حتى ينتهى الى قبول الصورة الموحاة .
اسمعوا الى ابيات رينيار هذه ، وقولوا لى ألا تتسرب الى ساحة
خيالكم ، اذ تسمعونها ، صورة خاطفة للعبة :

... Plus, il doit à maints particuliers
La somme de dix mil une livre une obole,
Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole
Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,
Alimenté, rasé, désaltéré, porté.

وفى المقطع التالى لفيجارو شيء من هذا النوع ، (وان
كان المقصود هنا الايحاء بصورة حيوان لا بصورة شيء) :

« Quel homme est-ce ? — C'est un beau, gros, court,
jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette
et furette, et gronde et geint tout , la fois. »

وبين تلك المشاهد المفرطة فى الغلظة ، وهذه الايحاءات
المسرفة فى اللطافة ، ينفسح المجال لطائفة لا حصر لها من
المضحكات ، وهى كافة تلك المضحكات التى نحصل عليها حين
نتكلم عن شخص ما كىما نتكلم عن مجرد شيء . ولنقتطف
لها مثالا أو مثالين من مسرح لايبش وما أكثرها فيه ! يصعد
السيد بيريشون الى عربة القطار ، ويريد أن يتحقق من أنه
لم ينس أية حزمة من حزم أمتته ، فيعد : « .. أربعة ،
خمس ، ستة ، وأمرأتى سبعة ، وابنتى ثمانية ، وأنا تسعة » .
وفى قطعة ثانية نرى أبا يتباهى بعلم ابنته فيقول : « انها
تستطيع أن تقول لك ، من غير تمثر أو توقف ، جميع ملوك
فرنسا الذين حصلوا فى التاريخ » فقوله « الذين حصلوا »
وان لم يقلب الملوك الى مجرد أشياء ، قد جعلهم حوادث غير
شخصية .

ولغذاكر بمناسبة هذا المثال الأخير أن ليس من الضرورى
أن يذهب التوحيد بين الشخص والشئ الى أقصاه حتى يتم

الأثر المضحك ، بل يكفى الدخول فى هذا السبيل ، يكفى مثلا أن تصطنع الخلط بين الشخص والوظيفة • ولأجرب لكم مثالا على ذلك بكلمة قالها عمدة قرية فى إحدى روايات أبو : « إن حضرة المدير قد ثابر على حسن معاملته لنا ، برغم انه بدل عدة مرات منذ عام ١٨٤٧ » •

أن هذه الكلمات كلها مصنوعة على غرار واحد ، ونستطيع ، وقد وقفنا على سرها ، أن نؤلف منها ما لا نهاية لعدد • ولكن فن القاص أو كاتب المهزلة ليس فى تأليف العبارة فحسب ، فأنما المصعوبة فى اعطاء العبارة قوة ايحائها ، أى فى جعلها مقبولة • وهى لا تكون مقبولة الا اذا بدا انها تصدر عن حالة نفسية ما ، أو تساق مع مجموع الظروف • فالسيد پريشون مثلا كان فى تلك اللحظة التى يقوم فيها برحلته الأولى منفلا أشد الانفعال • ثم ان تعبير « حصل » من النعائير التى تتكرر كثيرا فى ما تلقيه الفتاة أمام أبيها من دروس ، فهو اذن يذكرنا باللقاء • كما أن الاعجاب بالأداة الادارية قد يصل عند الاقتضاء الى الاعتقاد بأن لا شئ يتغير فى المدير اذا تغير اسمه ، وأن الوظيفة تتحقق مستقلة عن الموظف •

ها نحن أولاء جد بعيدين عن السبب الأصلي للمضحك : فهذه الصورة المضحكة لا تفسر بذاتها ، ولا تفهم الا لشبهها بأخرى ، وهذه الأخرى لا تضحكننا الا لقرباها بثالثة ، وهكذا دواليك ، بحيث لن ينجو التحليل النفسى من التيه • مهما افترضنا له من العمق والتبصر ، اذا هو لم يمسك بالغيط الذى اتبعه المضحك فى سيره من طرف السلسلة الى طرفها الآخر • فاذا سألتم ما مصدر هذا الاستمرار فى التقدم ، وما هو ذلك الضغط أو تلك الدفعة الغريبة التى تزلق المضحك من صورة الى صورة ، وتبعده شيئا عن نقطة البدء ، حتى ليتجزأ ، وحتى ليوغل فى مشابهاه ليس لبعدها مدى ، فأنى سائلكم ما هى تلك القوة التى تقسم أغصان الشجرة

الى غصينات ، وجذرها الى جذيرات ؟ ان ثمة قانونا لا مرد له ، يقضى على كل قدرة حية أن تمتد ، فى القليل الذى أعطيته من الزمان ، الى أوسع مدى تستطيعه فى المكان . وما الخيال الهزلى الا قدرة حية ، انه نبتة خاصة نبتت قوية على الأجزاء الحجرية من الأرض الاجتماعية ، تنتظر أن تتيح لها الثقافة أن تضاهى أرهف مبدعات الفن . ولئن كنا بهذه الأسئلة التى استعرضناها لا نزال بعيدين عن الفن الصحيح ، فأننا سنزداد قربا منه ، فى الفصل الثانى ، وان لم نبلفه تمام البلوغ . فتحت الفن يوجد التفنن ، وفى هذه المنطقة من التفنن ، وهى منطقة وسيطة بين الطبيعة والفن ، نلج الآن ، سيكون موضوع بحثنا مؤلف المهزلة ، وصاحب النكتة .

الفصل الثاني

مضحك الظروف ومضحك الكلمات

لقد درسنا المضحك فى الأشكال والمواقف والحركات عامة • فعلىنا الآن أن نبحث عنه فى الأفعال والظروف • ومن السهل ، طبعاً ، أن نلقى هذا النوع من المضحك فى الحياة اليومية • إلا أنه ههنا يصعب تحليله • وإذا صح أن المسرح تضخيم وتبسيط للحياة ، فإن فى وسع الملهة أن تفيدنا أكثر من الحياة الواقعية فى هذه النقطة الخاصة من موضوعنا • بل ربما وجب علينا أن نذهب بالتبسيط إلى أبعد من هذا الحد ، فنعود إلى أقدم ذكرياتنا ، فنجد فى الألعاب التى كانت تضحك الطفل الصورة الأولى للمركبات التى تضحك الرجل • لعلنا نتحدث عن عواطف اللذة والألم وكأنما ولدا هرمين ، وكان كلا منهما لم يكن له تاريخ •

ولشد ما ننسى ما تبقى فى معظم عواطفنا الفرحة من عناصر الطفولة • ومع ذلك فما أكثر اللذات الحاضرة التى نجد ، إذا راقبناها عن كثب ، أنها ليست إلا ذكريات لذات ماضية •

وليت شعرى ماذا يبقى من كثير من انفعالاتنا إذا لم ننظر فيها إلا إلى ما هو مشعور به حقاً ، وحذفنا منها كل ما هو ذكرى فحسب • ومن يدري ؟ لعل نفوسنا ، متى بلغنا سنا معينة ، تسمى موصدة دون الطرق الجديد من الأفراح ، فما يكون الرضى الذى يشعر به الإنسان الكهل إلا عواطف الطفولة أتمشت بعد موت ، وإلا نسمة عطرة تهب علينا نفحات ما تزال تندرد وتندرد ، من ماضى ما ينفك يبعد ويبعدا ومهما يكن من رأيكم فى هذه المسألة العامة ، فثمة نقطة تظل بمنجى من الريب ، وهى أن ليس من انقطاع بين لذة اللعب لدى الطفل وبين هذه اللذة نفسها لدى الرجل • وهل

المهارة الا لعب ، لعب يقلد الحياة ؟ وإذا كان الطفل حين يحرك دماه ولعبه يحركها بأسلاك ، فهل الخيوط التي تمقد مواقف المهارة الا هذه الأسلاك نفسها رقت من الاستعمال ؟ فلنبدا اذن بألعاب الطفل ، ولنر اليه كيف يتقدم بها تقدما تدريجيا غير محسوس ، فما يزال يكبرها ويبعث فيها الحياة ، حتى يتأدى بها الى هذه الحال النهائية الغامضة التي تصبح فيها بشرا ، وتظل لعبا مع ذلك .

وهكذا نصل الى شخصيات المهارة ، ونستطيع أن نطبق عليها القانون الذي أوجسناه في تحليلاتنا السابقة ، وهو قانون نعرف به ظروف المهزلة بوجه العموم : مضحك كل ترتيب للأفعال والحوادث يخيّل إلينا وجود الحياة من جهة ، ويجعلنا نحس احساسا واضحا بنوع من التركيب الآلى من جهة ثانية ، على أن تتداخل الصورتان أحدهما فى الأخرى .

١ - المفريت ذو النابض : لقد لعبنا جميعا ، فى طفولتنا ، بالمفريت الذى يخرج من اللعبة : نغمده فينتصب ، ونضغطه الى تحت فيقفز الى فوق ، ونخنقه تحت خطائه فما يلبث أن يدفعه ويبعث من فوقه كل شيء . ولست أدري هل هذه اللعبة قديمة جدا . الا أن هذا النوع من التسلية الذى تحتويه قد وجد فى كل الأزمان . انه نزاع بين عنادين ، أحدهما ، وهو الآلى المحض ، ينتهى منع ذلك بالخضوع للثانى الذى يعبث به . ان القط الذى يعبث بالفار ، فيدعه فى كل مرة يهرب كالنابض ثم ما يلبث أن يوقفه فجأة بضربة من ظفره ، انما يعبث عبثا من هذا النوع .

ولنتقل الآن الى المسرح . وبمسرح جينيول يجب أن نبدأ : ما أن يظهر الشرطى على المسرح حتى يتلقى ضربة من عصا تصعقه . ثم ما أن ينتصب ثانية حتى تتلقاه ضربة أخرى فتسطحه ، وكلما كرر الذنب تلقى عليه عقابا

جديدا ، وهو يقع وينهض وفقا لايقاع رتيب كأنه ايقاع
النابض وهو يشتد ويرتخي . وضحك الناس في أثناء ذلك
ما ينفك آخذنا بالازدياد .

فلنتخيل الآن نابضا روحيا ، لا ماديا ، فكرة تقال
فتكظم ثم تعود ، موجة من الكلام تنفجر فتوقف ثم تستأنف .
اننا الآن أمام صورة قوة تعند ، وعناد آخر يقاومها . الا أن
هذه الصورة قد فقدت ماديتها ، فلسنا بعد في جينيول ، بل
أمام ملهاة حقيقية .

ان كثيرا من المشاهد الهزلية تترد في الواقع الى هذا
النموذج البسيط ، وهكذا نرى أن المضحك في مشهد
« الزواج القهرى » بين سجاناريل وبانكراس ، انما يأتى كله
من نزاع بين فكرة سجاناريل الذى يريد أن يرغم الفيلسوف
على الاصفاء اليه ، وبين عناد الفيلسوف ، هذه الآلة المتكلمة
التي تشغل بطريقة « أوتوماتيكية » . وكلما تقدم بنا
المشهد رأينا صورة العفريت ذى النابض تبرز وتتضخم ،
حتى أن الأشخاص أنفسهم يتخذون فى النهاية أوضاعه ،
فيقوم سجاناريل بدفع بانكراس الى داخل « الكوليس » ،
فما يلبث هذا أن يخرج الى المسرح ثانية ليتم هذره . وحين
يظفر سجاناريل أخيرا بأن يدخل بانكراس وأن يحبسه فى
البيت (وكدت أقول : فى جوف العلبة) ما يلبث أن يظهر
رأسه من النافذة التي تنفتح فجأة ، كأننا يدفع غطاء .

وهذا المشهد نفسه نجده فى « مريض الوهم » . فالطبيب
المهان يصب على أرجان ، بلسان مسيو بورجون تهديدا بكل
أنواع الأمراض . وفى كل مرة ينهض فيها أرجان كأنما
ليفلق فم بورجون ، نجد هذا يختفى لحظة كأنه دس فى
« الكوليس » ثم ما يلبث أن يظهر ثانية ، كأنما يحركه
نابض . وفى أثناء ذلك تسمعون صيحة واحدة تتكرر بغير

انقطاع : « مسيو بورجون ! » وتقطع مراحل هذه الملهاة الصغيرة .

فاذا ازددنا الآن احاطة بصورة النابض هذه ، النابض الذى-يتوتر ثم ينفلت ثم يتوتر ، واستخرجنا العنصر الأساسى فيها، حصلنا على وسيلة من وسائل الملهاة الكلاسيكية أعنى « التكرار » .

فما مصدر المضحك فى تكرار كلمة على المسرح ؟ عيشا تبحثون عن نظرية تجيب اجابة مرضية على هذا السؤال البسيط غاية البساطة . والواقع أن السؤال يبقى من غير حل ، ما نشدنا تفسير الشيء المضحك فى الشيء نفسه ، معزولا عما يوحي إلينا به . ان هذه الطريقة المعتادة لا تحقق فى موضع ما اخفاقها هنا . والحقيقة أن تكرار كلمة ما ليس مضحكا بذاته الا فى بعض الحالات الخاصة التى سنعود إليها بعد قليل . انه لا يضحكنا الا لأنه يرمز الى لعب نفسى خاص يرمز هو الآخر الى لعب مادى صرف . انه لعب الهر الذى يعيث بالفار ، ولعب الطفل الذى يدس العفريت فى الملبى ثم يدسه . انه هذا اللعب نفسه وقد أصبح مرهفا وروحيا ، وانتقل الى أفق العواطف والأفكار . ولنضع القانون الذى يحدد فى رأينا أهم العوامل المضحكة فى تكرار الكلمات على المسرح : ثمة طرفان فى تكرار الكلمات الهزلية عامة ، عاطفة محبوسة تنفلت كما ينفلت النابض ، وفكرة تلهو بحبس هذه العاطفة من جديد .

فحين يروى دورين لأورجون نبأ مرض زوجته ، فيقاطعه هذا باستمرار مستفهما عن صحة تارتوف فان سؤاله الذى يتكرر دوما : « وتارتوف ؟ » يجعلنا نحس احساسا غامضا بنابض ينفلت ، وهذا النابض هو ما يعتمد دورين الى دفعه ثانية حين يمضى فى كل مرة يستأنف حديثه عن مرض المير . وحين يأتى سكابان ينهى جبروت الشيخ

بأن ابنه قد اعتقل سجيناً في المركب ، وأن لا بد من الإسراع إلى اقتدائه بالمال ، فانه يعيث ببخل جيرونت ، تماماً كما كان دورين يعيث ببغاوة أورجون . فما يكاد هذا البخل يحبس ، حتى ينفلت ثانية على نحو آلى ، هذه الآلية هي ما أراد مولير إبرازه بتدريد هذه الجملة التي تعبّر عن التحسر على المال الواجب دفعه : « ولم ذهب المجنون إلى هذا المركب ؟ » وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على المشهد الذي يحاول فيه فالير أن يبين لهارباجون أنه مخطيء في تزويج ابنته من رجل لا تحبه ، فترى بخل هارباجون يقاطع الرجل باستمرار : « من غير مهر ! » اننا نستشف وراء هذه الكلمة التي تتردد على نحو آلى ، آلة للتكرار تحركها الفكرة الثابتة .

ومن الصعب ، والحق يقال ، أن نرى هذه الآلة في بعض الاحيان . وتلك صعوبة جديدة في نظرية المضحك : فثمة حالات يقوم فيها جمال المشهد كله على شخص واحد يتضاعف ، ولا يكون محدثه عندئذ الا كموشور يتم من خلاله هذا الانعكاس ، ان صح التعبير . ففي مثل هذه الحالة نتعرض للوقوع في الخطأ اذا نحن بحثنا عن سر الأثر الناتج ، في ما نرى وما نسمع ، أى في المشهد الخارجى الذى يدور بين الأشخاص ، لا في المشهد الداخلى التى لا يزيد المشهد على أن يعكسها . فحين يقول السيست مثلاً فى عناد : « أنا لا أقول ذلك » ، جواباً على أورونت الذى يسأله هل يرى أشمارة سيئة ، فان هذا الجواب مضحك ، ومع ذلك فمن الواضح أن أورونت لا يلعب هنا مع السيست اللعبة التى وصفناها آنفاً . ولكن فلننتبه إلى أن السيست يضم هنا فى الواقع شخصيتين : مبغض البشر ، الذى آلى على نفسه أن يقول للناس حقيقتهم ، والانسان اللبق الذى لا يستطيع أن ينسى دفعة واحدة أصول اللياقة ، أو - على الأقل - الذى يتراجع ، فى اللحظة الحاسمة التى ينبغى له فيها أن ينتقل من النظر إلى العمل ، فيجرح كرامة أحد الناس أو يؤله . فالمشهد الحقيقى إذن لا يدور هنا بين السيست

وأورونت ، بل بين السيست والسيست نفسه : السيست
الاول يريد ان ينفجر في الكلام ، والسيست الثاني يطلق
فمه حين يهم بأن يقول كل شيء ، وكل واحدة من هذه
الكلمات : « أنا لا أقول ذلك » تمثل جهدا متزايدا لكبت
شيء يندفع ويهم أن يخرج ، ولذلك فإن لهجة هذه الكلمات
« أنا لا أقول ذلك » تأخذ بالاشتداد شيئا فشيئا ، ويأخذ
السيست بالفضب شيئا فشيئا - لا على أورونت كما يغيل
اليه - بل على نفسه - وعلى هذا النحو يتجدد توتر النابض .
وما يزال يزداد قوة حتى الارتخام النهائي . واذن فالة
التكرار لا تزال هي نفسها .

فإن يعزم انسان على ألا يقول الا ما يمتد ، ولو وقاطع
من أجل ذلك الجنس البشري كافة ، فليس هذا مضحكا
بالضرورة ، لانه من الحياة ، من خير ما فيها . وأن يكون
ثمة شخص آخر يؤثر ، لركة طباعه ، وأثانيته ، أو
ازدرائه ، أن يقول للناس ما يسرهم ، فهذا من الحياة
كذلك ، وليس فيه ما يضحك . بل فاجمعوا هذين الشخصين
في واحد ، واجملوه يتردد بين صراحة تجرح ، ولباقة تخدع ،
فإن هذا الصراع بين الماطفتين المتناقضتين لن يكون مضحكا
كذلك ، بل سيبدو جديا اذا استطاعت الماطفتان أن تنتظما
بهذا التناقض نفسه ، وأن تتطورا معا ، وأن تؤديا الى حال
نفسية مركبة ، أي أن تتخذا شكلا حيا لا يزيد على أن يوحى
الينا بصورة معقدة من الحياة .

إما اذا تصورتم الآن وجود هاتين الماطفتين المتناقضتين
« متصلبتين » في شخص حي كل الحياة ، وجملتكم هذا الشخص
يترجح بين الواحدة والأخرى ، وجملتكم هذا الترجيح بوجه
خاص يبدو واضح الآلية باتخاذ الصورة المعروفة لهذا
الجهاز المألوف ، البسيط ، الطفولي ، فحينئذ تكمنون بازاء
الصورة التي غشنا عليها حتى الآن في الأشياء المضحكة ،
أي بازاء آلة في كائن حي ، بازاء شيء مضحك .

وانما توقفنا عند هذه الصورة الأولى ، صورة العفريت
ذى النابض ، لكى نبين كيف أن الخيال الهزلى يقلب الجهاز
المادى ، شيئاً فشيئاً الى جهاز نفسى . ونأتى الآن الى دراسة
لمعتين أخريين ، الا أننا سنكتفى فيهما بإشارات موجزة .

٢ - الأراجوز ذو الغيوط : ما أكثر المشاهد الهزلية
التي نرى فيها شخصا يمتدح انه يقول ما يقول ويفعل ما يفعل
بملء حرية ، فهو بالتالى يحتفظ بالجوهري من الحياة ، على
حين أنك اذا نظرت اليه من بعض الوجوه رأيته ألعب ألعباً بين
يدين كائن آخر يعيث به . إن الانتقال سهل من «الأراجوز»
الذى يحركه طفل بخيط ، الى جيرونت وأرجانت اللذين
يلعب بهما سكابان . بل اصغوا الى سكابان نفسه وهو يقول :
« لقد وجدت الآلة » أو يقول : « ان السماء هى التى قادتهما
الى شباكى » الخ .

والمفترج يميل ، بغريزة طبيعية فيه ، ولكونه يؤثر ولو
فى الخيال أن يكون خادعاً على أن يكون مخدوعاً ، الى ناحية
المباكرين ، ويشاركهم مكرهم ، كطفل استمار من
صاحبه لعبة ، فيأخذ يحرك - جيئة وذهوباً - الأراجوز الذى
أمسك خيطه بيده . ومع ذلك فهذا الشرط الأخير ليس
بالشرط الضرورى الذى لا يستغنى عنه ، فمن الممكن أن
نظل بعيدين عما يجرى ، شريطة أن نحفظ بهذا الشعور ،
الشعور الواضح بتحريك آلى . وهذا ما يحدث فى الحالات
التي يترجح فيها شخص بين طرفين يشدانه واحداً بعد
آخر ، وتلك كانت حال بانورج وهو يسأل هذا وذاك هل
ينبنى له أن يتزوج . ولنلاحظ أن الكاتب الهزلى يهه
« تشخيص » الطرفين النقيضين ، فاذا لم يمسك المفترج
بالخيط ، فلا أقل من ممثلين يفعلون ذلك ! .

ان جد الحياة كله يأتى من الحرية . فالعواطف التى
نضجت فينا ، والآهوام التى حضناها ، والأفعال التى ناقشنا

أنفسنا فيها فأوقفناها ثم نفذناها ، وبصورة عامة كل ما يصدر عنا وما هو حقا خاص بنا ، كل ذلك هو ما يكسب الحياة لونها الدرامى أحيانا ، الجدى عامة .

فما الذى يقلب كل أولئك مضحكا ؟ هو أن نتصور أن وراء الحرية الظاهرة لعبة ذات أسلاك ، وأننا فى هذه الدنيا ، كما قال الشاعر :

... لعب متواضعة ،

الضرورة ممسكة بأسلاكها

فما من مشهد واقعى ، جدى ، بل ودرامى ، الا وفى وسع الخيال أن يقلبه مضحكا باستحضاره هذه الصورة البسيطة ، وما من لعبة أوسع ميدانا من هذه اللعبة .

٣- كرة الثلج : كلما تقدمنا فى دراستنا لأساليب الملهاة ، ازددنا فهما للدور الذى يلعبه فيها انبعاث ذكريات الطفولة . ولعل هذا التذكر لا يتناول هذه أو تلك من اللعب بقدر ما يتناول النظام الآلى الذى تمتد اللعبة واحدا من تطبيقاته . ثم ان هذا النظام العام يمكن أن يوجد هو نفسه فى لعب شتى مختلف بعضها عن بعض كل الاختلاف ، كما يوجد لحن الأوبرا الواحد فى كثير من المؤلفات الموسيقية .

وما يمول عليه هنا ، ما يحتفظ به الفكر ، ما ينتقل بتدرج غير محسوس من ألعاب الطفل الى ألعاب الرجل ، انما هو الصورة التخيلية للمركب ، أو قل ان شئت ، الصيغة المجردة التى تكون هذه الألعاب تطبيقات جزئية لها . اليكم مثلا ، كرة الثلج التى تتدرج وتكبر كلما تدرجت . أو فكروا فى جنود من الرصاص صفوا بعضهم وراء بعض ، فاذا دفع الأول وقع على الثانى ، فوقع هذا على الثالث ، ثم مازال الموقف يزداد خطرا حتى يسقط الجميع على الأرض .

أو فكروا في قصر بنى من ورق اللعب في كثير من الجهد ،
فاذا لمست الورقة الأولى ترددت في التزحزح ، الا أن جارتها
تعزم أمرها بأسرع منها فتبادر قبلها الى السقوط ، ثم
مايزال فعل التهدم يتسارع ، ويمضى مترنحا الى الفجيمة
النهائية .

ان هذه الأشياء كلها مختلفة فيما بينها جد الاختلاف ،
الا أنه يمكن القول بأنها توحى إلينا بصورة مجردة واحدة هي
صورة أثر يتسع بانضيافه الى ذاته حتى يؤدي السبب الذي
كان في البدء ضئيلا لا يذكر الى نتيجة خطيرة غير بمنظرة ،
وذلك بتطور حتمى .

واذا فتحنا الآن كتابا من كتب صور الأطفال ، رأينا
هذا النظام يتخذ صورة مشهد مضحك . اليكم مثلا هذا
المشهد (وقد تناولت عرضا مجموعة من ايبينال) : زائر
يدخل مسرعا الى قاعة ، فيدفع سيده تحمل قدحا من الشاي ،
فيستقط قدح الشاي على رجل مسن ، فيرتد هذا الى وراء ،
فيصيب زجاج النافذة ، الذي يهوى الى الشارع ، على رأس
شرطى ، فيدعو هذا الى نجدته رجال الشرطة ، الخ . . اننا
نلاحظ هذا النظام نفسه في كثير من صور الكبار أيضا .

ففي « القصص الصامتة » التي يرسمها الرسامون
الهزليون نجد في معظم الأحيان شيئا يتنقل ، وأشخاصا
مرتبطة به ، فاذا تغير وضع هذا الشيء من مشهد الى مشهد
أدى ذلك بصورة آلية الى تغيرات في وضع الأشخاص ما تنفك
تزداد خطورة . ولننتقل الى الملهاة : لكم من مشاهد التهريج ،
بل لكم من الملاحى نفسها ، يرتد الى هذا النموذج البسيط !
اقرأوا مثلا قصة شيكانو في « المرافعون » *Les Plaidours*
قضايا تشتبك في قضايا ، والآلية ما تنفك تسرع أكثر فأكثر ،
(و « راسين » يشعرونا بهذا التسارع المتزايد بأن يأخذ في

رعى مصطلحات أصول المحاكمات بعضها الى بعض) حتى
تنتهى الدعوى التى رفعت من أجل حزمة علف الى أن تكلف
المرافع جل ثروته *

وهذا التسلسل نلاحظه هو نفسه فى بعض مشاهد من
« دون كيشوت » : ففى مشهد الخان مثلا نرى تسلسلا غريبا
فى الظروف يؤدى بالمكارى الى أن يضرب سانشو ، فيضرب
هذا ماريتورن التى يسقط فوقها صاحب الخان ، الخ *
ولنصل اخيرا الى المهزلة المعاصرة : ولا حاجة بنا الى أن نذكر
كافة الصور التى يتجلى بها فى المهزلة هذا التركيب نفسه *
ان بين هذه الصور صورة تستخدم فى معظم الأحيان : وهى
أن يجعلوا لشيء مادى (كرسالة مثلا) شأنا خطيرا لدى بعض
الأشخاص ، بحيث لا يكون بد من العثور عليه مهما كلف
الأمر ، ثم يجعلون هذا الشيء يفلت دائما كلما حسد ، هؤلاء
الأشخاص أنهم عثروا عليه ، فيجرى خلال المسرحية مجمعا
فى طريقه حوادث ما تنفك تزداد خطرا وبعدا عن المتوقع *
ان هذا كله ليشبه لعب الطفل أكثر مما يظن ، وهو يذكر
أيدا بكرة الثلج *

ومن خواص التركيب الآلى أنه ، بوجه العموم ، « قابل
للقلب » * ان الطفل يضحك حين يرى الكرة المقذوفة على
القضبان تقلب فى طريقها كل شيء ، وما تنفك تزيد
بعد أن لفت ودارت ، وترددت كل أنواع التردد ، تعود الى
النقطة التى انطلقت منها * أى أن الآلية التى وصفناها منذ
حين تضحك حين تكون مستقيمة ، ولكن تزداد اضحাকা حين
تغدو دائرية ، حين يجهد الشخص ويجهد ثم تؤدى به جهوده ،
بنوع من تشابك الأسباب والنتائج ، الى المكان الذى كان
فيه * ان عددا كبيرا من المهازيل يحوم حول هذه الفكرة :
قبعة من قش ايطالى ابتلعها حصان ، وليس فى باريس كلها
الا قبعة واحدة تشبهها ، فينبغى العثور عليها بأى ثمن ،
وهذه القبعة تزداد بعدا كلما اقتربت لحظة العثور عليها ،

فتجربى وراءها الشخص الرئيسى، وهذا يجرى (بضم الياء) وراءه الآخرين الذين علقوا به ، فكأن ثمة مغناطيسا يجذب وراءه ، بنوع من الجاذبية ما تنفك تنتقل شيئا فشيئا ، ذرات من برادة الحديد علقت بعضها ببعض ، حتى اذا ظن أخيرا ، بعد كثير من الحوادث ، أن الغاية قد بلغت ، تبين أن القبة التى طالما بحثوا عنها هى نفس القبة التى أكلها الحصان . ونرى مثل هذه المغامرة نفسها فى ملهاة اخرى كتبها لايبش لا تقل عن الأولى شهرة : فترى أولا عزبا وعانسا مسنين صديقين منذ عهد بعيد ، يلعبان الورق معا على عادتهما فى كل يوم ، يتوجهان كلاهما ، كل من جهته ، الى وكالة واحدة للزواج ، فيمران بالوف الصعوبات ، ويقعان فى السورطة بعد الورطة ، ساعيين جنبا الى جنب ، طوال المسرحية ، الى المقابلة المنشودة ، فاذا هما بعد طول العناء أحدهما تجاه الآخر .

ونحن نرى هذه النتيجة الدائرية نفسها ، وهذا العود الى نقطة البدء ، فى مسرحية أحدث : رجل معذب مع امرأته ، يحسب أنه نجا منها ومن حماته بالطلاق ، ثم يتزوج ثانية ، فاذا بمجموع ظروف الطلاق والزواج تزيد الموقف حرجا ، اذ ترد اليه زوجة القديمة حمة جديدة .

فاذا فكرنا فى شدة هذا النوع من المضحك ، وفى كثرة شيعوه ، فهمنا لم لفت أنظار بعض الفلاسفة . فإن يقطع الانسان مسافة طويلة ، ثم اذا به يعود من غير أن يدرك الى النقطة التى سار منها ، فهذا بذل لجهد ضخم فى سبيل نتيجة عقيمة ، حتى لقد يميل المرم الى تعريف المضحك على هذا النحو الأخير ، وهذه هى على ما يبدو فكرة هربرت سبنسر ، الذى يرى فى الضحك علامة المجهود الذى يلتقى فجأة بالفراغ . وقبله قال « كانت » : « ان الضحك يتشأ من انتظار ينحل فجأة الى لا شيء » . ونحن نقدر أن هذه التعاريف يمكن أن تنطبق

على أمثلتنا الأخيرة ، شريطة أن ندخل على صيغتها بعض القيود ، لأن كثيرا من الجهود المخفقة لا يضحك .

ولكن لئن كانت أمثلتنا الأخيرة تعرض لنا سببا كبيرا يؤدي الى نتيجة تافهة ، فلقد ذكرنا قبلها أمثلة أخرى ينبغي أن تعرف تعريفا مناقضا : فهي نتائج ضخمة تنشأ عن اسباب تافهة . والحقيقة أن هذا التعريف الثاني ليس بأصح من الأول . فان فقدان التناسب بين السبب والنتيجة ، سواء في هذا الاتجاه أو في ذاك ، ليس هو المتبع المباشر للضحك ، وانما نضحك من شيء يمكن أن يظهر بفقدان التناسب هذا ، في بعض الأحوال ، نضحك من الترتيب الآلى الخاص الذى يجعلنا فقدان التناسب هذا تستشفه وراء سلسلة النتائج والأسباب .

أما إذا أهملنا هذا الترتيب فقد تركتم الخيط الرائد الوحيد الذى يمكن أن يتودكم فى متاهة المضحك ، والقاعدة التى تكونون اتبتموها والتى قد تنطبق على حالات مختارة ، قد يلغينا أول مثال تلتقى به .

ولكن لماذا نضحك من هذا الترتيب الآلى ؟ لأن يبدو لنا تاريخ فرد أو جماعة ، فى لحظة معينة ، كأنه مزيج من العقد أو التوابض أو الخيوط ، فهذا غريب ولا شك ، ولكن من أين يأتى الطابع الخاص فى هذه الغرابة ؟ لم كانت هذه الغرابة مضحكة ؟ على هذا السؤال الذى سبق أن طرح علينا فى صور شتى ، ستجيب أبدا جوابا واحدا : ان الصلبة التى تباغتها من حين الى حين ، كشىء دخيل ، فى اتصال الأمور الانسانية الحى ، أمر ذو خطر عظيم فى نظرنا لأنه نوع من « ذهول الحياة » فلو كانت الحوادث دائمة اليقظة لمجرأها ، لما كان فيها شيء من « تواجد » أو تصادف ، أو تسلسل دائرى ، بل لمضى كل شيء فيها الى أمام ، متقدما باستمرار . ولو كان الناس أبدا يقظين للحياة ، يتصلون أبدا بغيرهم من

الناس وبأنفسهم كذلك ، لما كان فيهم شيء مما يمكن أن يبدو متحركاً بنوابط أو خيوط . فالمضحك في الإنسان هو هذا الجانب الذي يشبه شيئاً ما ، وهو في الحوادث الإنسانية هذا الجانب الذي يعاكس ، بتصلبه الخاص ، الآلية المحضة البسيطة ، أي الحركة من غير الحياة . فهو يدل أذن على نقص فردي أو جمعي يقتضي عقاباً مباشراً . وما الضحك إلا هذا العقاب . الضحك حركة اجتماعية معينة ، تلفت النظر إلى ذهول في البشر والحوادث ، وتردع هذا الذهول .

إلا أن هذا نفسه يحدونا على الإيغال في البحث إلى أمام وإلى أعلى . لقد حاولنا حتى الآن أن نمثّر في ألعاب الرجل على بعض المركبات الآلية التي يلعب بها الطفل . وتلك كانت طريقة تجريبية في البحث . وقد أن الأوان لأن نحاول استنتاجاً منهجياً تاماً ، وإن نعرف الأساليب العديدة المتنوعة التي يعتمد عليها المسرح الهزلي ، من مثبها نفسه ، أي من مبدئها الدائم البسيط . فهذا المسرح ، كما سبق لنا القول ، يركب الحوادث تركيباً يدس في صور الحياة الظاهرة نوعاً من الآلية . ويمكننا الآن أن نحدد الصفات الأساسية التي بها تبدو الحياة ، من خارج ، سامية على الآلة البسيطة ، فإذا حددنا هذه الصفات كان بحسبنا أن نتصور الصفات المناقضة لها ، فنحصل على القانون المجرد الذي تخضع له أساليب الملهاة ، الواقعي منها والممكن ، نحصل عليه الآن عاماً وتاماً .

إن الحياة تبدو لنا ضرباً من التطور في الزمان ، ومن التمدد في المكان . فإذا نظرت إليها في الزمان فهي التقدم المتصل الذي يتقدمه شخص ما ينفك يهرم : أي أنها لا تنقلب أبداً إلى وراء ، ولا تتكرر قط . وإذا نظرت إليها في المكان فهي جملة من العناصر موجودة معاً ، متضامنة فيما بينها أو ثوق التضامن ، لم يوجد بعضها إلا من أجل البعض الآخر ، بحيث يستحيل على أحدها أن ينتسب في الوقت نفسه إلى كائنين اثنين : فكل كائن حي هو منظومة مغلقة من الحوادث ،

لا يمكن أن تتداخل مع غيرها من المنظومات . واذن فالتغير المستمر في المظهر ، وعدم امكان الانقلاب في الحوادث ، الفردية التامة في سلسلة مغلفة على ذاتها ، تلکم هي الصفات الخارجية (وليس يعنينا أن تكون حقيقية أو ظاهرية) التي تميز الحي من الآلة البسيطة . فاذا قلبنا الآية الآن ، حصلنا على أساليب ثلاثة ، ندعوها ، اذا شئتم ، التكرار ، والقلب ، وتداخل السلاسل . ومن السهل أن نرى أن هذه الأساليب هي أساليب المهزلة ، وأن ليس في الامكان أن يكون ثمة غيرها .

ويمكن أن نجدها أولا ، ممزوجة بفيرها على نكسب متفاوتة ، في المشاهد التي استعرضناها منذ حين ، ولا سيما في ألعاب الأطفال التي تمثل تلك الأساليب ما فيها من آلية . ولكننا لن نقوم بهذا التحليل فنتأخر عن سيرنا ، وخير لنا أن ندرس هذه الأساليب على حالتها الصافية ، في أمثلة جديدة . ولا أيسر من ذلك ، لأننا لا نجدتها في معظم الأحيان الا على حالتها الصافية ، سواء في الملهاة الكلاسيكية أو في المسرح المعاصر .

١ - التكرار : وليس المقصود هنا ، كما كان منذ حين ، كلمة أو جملة يرددها شخص ، بل موقف ، أعني مجموعة من الظروف تعود كما هي ، مرات عديدة ، فتطفو بذلك على مجرى الحياة المتغير . وفي الحياة نفسها أمثلة على هذا النوع من المضحك ، ولكن على حال بدائية فحسب . مثال ذلك أن التقى ذات يوم ، في الشارع ، بصديق لم أره منذ زمان طويل . فليس في هذا الموقف ما يضحك ، الا أنني اذا التقيت بهذا الصديق في اليوم نفسه مرة ثانية ، فثالثة ، فرابعة ، أخذنا كلانا بالضحك لهذا « التواجد » . فتصوروا الآن سلسلة من الحوادث الخيالية التي توهمكم ايها ما كافيأ بأنها من الحياة ، وتصوروا ، وسط هذه السلسلة التي

تتقدم ، مشهدا ما ينفك يتكرر ، سواء بين شخصيات واحدة ، أو بين شخصيات مختلفة . انكم ، هنا كذلك ، بازاء نوع من التواجد ، ولكنه تواجد أغرب . وتلك هي ضروب التكرار التي يعرضونها لنا على المسرح ، وهي مضحكة على قدر ما يكون المشهد المكرر معقدا من جهة ، وطبيعيًا من جهة أخرى : شرطان قد يبدوان متنافيين ، الا أن على حذق المؤلف الدرامي أن يؤلف بينهما .

والمهزلة المعاصرة تستعمل هذه الوسيلة في كل صورها ، ومن أشهر هذه الصور أن تسير طائفة من الشخصيات ، من فصل الى فصل ، في أوساط مختلفة أشد الاختلاف ، فترينا ، في ظرووف متجددة أبدا ، سلسلة واحدة من الأحداث والورطات تتقابل فيما بينها تقابلا تناظريا .

ان كثيرا من مسرحيات موليير تعرض لنا مركبا واحدا من الأحداث ، يتكرر من أول الملهاة الى آخرها . « فمدرسة النساء » *L'Ecole des Femmes* لا تزيد على أن تميد وتكرر أمرا ذا ثلاثة أزمان : في المرحلة الأولى يقص هوراس على أرنولف ما قد تخيله لخداع الوصى النبيل الذي نتبين أنه أرنولف نفسه ، وفي المرحلة الثانية يعتقد أرنولف أنه نجا من الحيلة ، وفي المرحلة الثالثة تحول أبيس احتياطات أرنولف لمصلحة هوراس . وهذا التعاقب الدوري المنظم نفسه نراه في « مدرسة الأزواج » *L'Ecole des Maris* وفي « الطائش » *L'Etourdi* ، وعلى الأخص في « جورج داندان » ، حيث نلاحظ هذا الأثر ذا الأزمان الثلاثة ، في المرحلة الأولى يلاحظ جورج داندان أن امرأته تخونه ، وفي المرحلة الثانية يستنجد بأهلها ، وفي المرحلة الثالثة نرى أن جورج داندان هو الذي يتقدم بالاعتذار .

وفي بعض الأحيان يتفق أن يتكرر المشهد بين طوائف مختلفة من الشخصيات ، ولا يندر في هذه الأحوال أن تكون

الطائفة الأولى هي السادة ، والطائفة الثانية هي الخدم ،
 يكررون ، فى أفق آخر ، وبأسلوب أقل نبلا ، مشهدا سبق
 أن مثله سادتهم - فان قسما من «حنق الم Le dépit amoureux
 قد نسج على هذا الفرار ، وكذلك «أمفثريون» Amphitryon
 وفى ملهاة صغيرة من تأليف بنديكس Bendix هي « العناد »
 Der Eigensinn قلبت الآية : فكان السادة فيها هم الذين
 يكررون مشهد عناد مثله الخدم من قبلهم *

على أنه ، مهما يكن من شأن الشخصيات التى تنظم فيما
 بينها المواقف المتناظرة ، قشمة فرق عميق ، يظل قائما ،
 فيما يبدو ، بين الملهاة الكلاسيكية والمسرح المعاصر . فأن
 تدخل فى الحوادث نوعا من النظام الرياضى ، وتحفظ فى
 الوقت نفسه بمظهر احتمال الوقوع ، أى بمظهر الحياة ،
 فتلك هي الغاية هنا وهناك . الا أن الوسائل تختلف .
 فمعظم المهازل يتوجه مباشرة الى فكر المشاهد ، ومهما يكن
 التواجد خارقا للعادة ، فهو يقدو ممكن القبول لمجرد أنه
 سيقبل ، ونحن نقبله اذا أعددنا لتلقيه شيئا فشيئا ، وهذه
 هي الطريقة التى يستعملها المؤلفون المعاصرون فى الغالب .
 أما فى مسرح موليير فالأمر على عكس ذلك . اذ أن استعدادات
 الشخصيات ، لا استعدادات الجمهور ، هي التى تظهر التكرار
 طبيعيا ، فكل من هذه الشخصيات تمثل قوة معينة منصبية فى
 اتجاه معين ، والموقف انما يتكرر لأن هذه القوة ، ذات
 الاتجاه الثابت ، تتألف فيما بينها على نحو واحد بالضرورة .
 فاذا فهمت ملهاة الموقف على هذا المعنى فهى تدانى ملهاة
 الطباع ، وهي حقيقة بأن تدعى « كلاسيكية » ، اذا صح أن
 الفن الكلاسيكى هو الفن الذى لا يحاول أن يجنى من النتيجة
 أكثر مما أودع فى العلة *

٢ - القلب : ان هذه الوسيلة الثانية تشبه الأولى شيها
 كبيرا ، ولذلك سنكتفى بتمريفها ، من غير أن نطيل الوقوف
 على التطبيقات . تخيلوا بعض الشخصيات فى موقف ما ،

فاذا جعلتم الموقف ينقلب ، وجعلتم الأدوار تنعكس ، حصلتم على مشهد هزلي . الى هذا النوع ينتسب مشهد الانقاذ المزدوج في «رحلة مسكيو بيريشو» Le voyage de M. Perrichon على أنه ليس بالضروري أن يمثل المشهدان المتناظران على مرأى منا ، بل يكفي أن نرى أحدهما ، شريطة أن يضمن انصراف ذهننا الى الآخر . وعلى هذا الأساس يضحكننا المتهم الذي يحدث القاضى فى الأخلاق ، والطفل الذى يلقي دروسا على أبيه ، وكل ما يندرج تحت عنوان «العالم المقلوب» .

وتراهم فى معظم الأحيان يمرضون لنا شخصية تنسج العبائل فما تلبث أن تقع فيها . فقصة الظالم الذى يقع ضحية ظلمه ، أو قصة الخادع المخدوع ، هي الاساس فى كثير من الملاحى . لا بل اننا لنجدها فى المسخرة farce القديمة . فهذا باتلان Pathelin المحامى يدل موكله على حيلة يخدع بها القاضى ، فيستعمل الموكل هذه الحيلة فى ألا يدفع للمحامى أجوره . وهذه امرأة شكسة ألزمت زوجها بأن يقوم بكل أعمال المنزل ، وسجلتها له تفصيلا على «كشف» ، فاذا ما وقعت فى قمر خايبة ، أبى الزوج أن ينتشلها قائلا : «ان هذا ليس مسجلا فى كشفها» . وقد نسج الأدب الحديث كثيرا من الموضوعات حول قصة السارق المسروق ، والمهم فيها كلها ، انما هو عكس الأدوار ، وتصوير موقف ينقلب على من أوجده .

هنا يتحقق القانون الذى ذكرنا له غير تطبيق : وهو أن المشهد الهزلي حين يكثر تكراره يصير الى حال «زمرة» أو نموذج ، ويصبح مضحكا بذاته بفض النظر عن الأسباب التى جعلته يضحك . وحينئذ نرى بعض المشاهد التى لا تضحك بالحق ، تفدو مضحكة بالفعل اذا كانت تشبه ذلك المشهد من جانب ما ، لأنها توقظ فى ذهننا على نحو غامض ، صورة عهدناها مضحكة . وتندرج فى جنس يمثل نموذجا من

الضحك معترفاً به رسمياً - ومشهد « السارق المسروق » من هذا النوع فهو يفيض بالضحك الذى يحتويه على طائفة من المشاهد الأخرى ، وينتهى الى أن يجعل كل ورطة وقع فيها المرء بخلطة منه مضحكة ، مهما تكن هذه الغلطة ومهما تكن تلك الورطة ، ماذا أقول ؟ بل الالماع الى هذه الورطة ، بل كلمة تذكر بها - وهل فى هذه الكلمة : « أنت أردته يا جورج داندان » ما يضحك ، لولا هذه الترجيعات الهزلية التى تعقبها ؟

٣ - ولكننا تحدثنا عن التكرار والقلب بما فيه الكفاية ، والآن فلنصل الى تداخل السلاسل - ذلكم أثر هزنى من الصعب استخراج قانونه ، لفرط تنوع الصور التى يظهر بها على المسرح - ولعل التعريف الذى ينبغي أن يعرف به هو الآتى : كل موقف يضحك اذا انتسب فى الوقت ذاته الى سلسلتين من الحوادث مستقلتين استقلالاً مطلقاً ، وأمكن أن يفسر ، فى آن واحد ، بمعنيين متفايرين كل التفاير .

وهنا سرعان ما ينصرف ذهنكم الى « اللبسة » le quiproquo فاللبسة فى الواقع انما هى موقف يمثل فى آن واحد معنيين مختلفين ، احدهما ممكن فحسب ، وهو ما ينسب اليه الممثلون ، والثانى واقعى ، وهو ما يفهمه به الجمهور . نحن ندرك المعنى الواقعى لأننا نرى الموقف من جميع وجوهه ، بينما لا يعرف كل من الممثلين الا وجهها واحداً من هذه الوجوه ، ومن ثم كان سوء فهمهم ، خطأ حكمهم على ما يعمله الآخرون من حولهم ، وما يملونه هم أنفسهم - ونحن نعضى من هذا الحكم الخاطيء الى الحكم الصائب ، ونترجح بين المعنى الممكن والمعنى الحقيقى ، وتذبذب فكرنا هذا بين تأويلين متعارضين هو ما يبدو لأول وهلة فى مضحك اللبسة - لذلك كان هذا التذبذب أول ما لفت انتباه بعض الفلاسفة ، فظن عدد منهم أن جوهر المضحك اصطدام بين حكمين يتعارضان ، أو توضع هذين الحكمين أحدهما فوق

الآخر . الا أن تعريفهم هذا لا ينطبق على كل الأحوال ، وهو حتى في الحالات التي يصدق فيها لا يعرف مبدأ المضحك بل احدى نتائجه فقط . فمن السهل أن نرى ، في الواقع ، أن اللبسة المسرحية ليست الا حالة خاصة من ظاهرة أعم ، وهي تداخل السلاسل المستقلة ، وأن هذه اللبسة - من جهة أخرى - ليست مضحكة في ذاتها بل من حيث هي « دليل » تداخل في السلاسل .

فالواقع ان كل شخص في اللبسة ، داخل في سلسلة من الحوادث تعتبه ، يتصورها تصورا صحيحا ، ووفقا لها ينظم أقواله وأفعاله . وكل سلسلة من هذه السلاسل التي تعنى كلا من هؤلاء الأشخاص تتطور تطورا مستقلا . الا أنها قد تلاقت في لحظة ما ، في ظروف تجعل في وسع الأقوال والأفعال التي تؤلف جزءا من احدى السلاسل ، أن تلام الأخرى كذلك . ومن ثم كان سوء الفهم الذي تقع فيه الشخصيات ، من ثم كان الالتباس . الا أن هذا الالتباس ليس مضحكا في ذاته ، ليس مضحكا الا لأنه يظهر تواجد سلسلتين مستقلتين . والدليل على ذلك أن المؤلف لا يني يحتال للفت انتباهنا الى هذه الظاهرة الثنائية : الاستقلال والتواجد . وهو يتوصل الى ذلك عادة بأن يلوح باستمرار ، يوشك انفصال السلسلتين المتواجدتين ، ففي كل لحظة يهم المجموع أن يتداعى ، ثم ما يمت أن يتماسك ، وتلك هي اللعبة التي تضحكنا أكثر مما يضحكننا تدبذب فكرنا بين رأيين متعارضين . وهي انما تضحكنا لأنها تعرض لأبصارنا تداخل سلسلتين مستقلتين ، وذلك معين حقيقي للأثر المضحك .

وعلى ذلك فما اللبسة الا حالة خاصة . انها واحدة من الوسائل (بل لعلها أكثرها سطحية) التي تبرز تداخل السلاسل ، ولكنها ليست بالوسيلة الوحيدة . ففي وسعنا ألا ننتخب سلسلتين متعاصرتين ، بل سلسلة من الحوادث القديمة ، وأخرى حالية : فإذا اتفق للسلسلتين أن تتداخل

فى خيالنا ، كنا بازاء هذا الأثر الهزلى نفسه ، وان لم يكن ثمة لبسة • تصوروا أسر بونيفار Bonivard فى قصر شيون ، ولتكن هذه سلسلة أولى من الحوادث • ثم تخيلوا تارتاران فى سياحة فى سويسرة ، معتقلا سجيناً ، ولتكن هذه سلسلة ثانية مستقلة عن الأولى • ثم تخيلوا الآن أن تارتاران مقيد بقيد بونيفار نفسه ، وأن القصتين بدتا متطابقتين لحظة ، تحصلوا على مشهد مضحك جداً ، هو واحد من أشد المشاهد التى رسمها خيال دوديه اضحاكاً • وان كثيراً من الحوادث التى تنتسب الى النوع « البطولى - الهزلى » يمكن أن تنحل على هذا النحو ، وأحالة القديم الى حديث ، وهى مضحكة بوجه العموم ، تستلهم هذه الفكرة نفسها •

وقد استخدم لايش هذه الطريقة فى شتى صورها • فتارة يبدأ بتأليف السلاسل المستقلة ، ثم يلهو بجعلها تتداخل فيما بينها : فيعمد الى طائفة مغلقة ، كحفلة عرس مثلاً ، فيلقبها فى بيئات غريبة عنها كل الغرابة فتتيح لها بعض المواجهات أن تتداخل فيها الى حين ، وتارة يحتفظ خلال المسرحية ، بنفس المجموعة الواحدة من الشخصيات ، ولكنه يجعل بعض هذه الشخصيات مضطرة الى اخفاء بعض الأمور الى التفاهم عليها فيما بينها ، فتمثل ملهاة صغيرة ضمن الملهاة الكبيرة ، وفى كل لحظة ، توشك إحدى الملهاتين أن تبلبل الأخرى ، ثم ما تلبث أن تنتظم الأمور ، ويعود تواجد السلسلتين • وقد يعمد ، أخيراً ، الى سلسلة من الحوادث خيالية تماماً ، فيدخلها فى السلسلة الواقعية : ماض يراد اخفاؤه ، وما يتفك يغير على الحاضر ، ويستطاع فى كل مرة أن يوفق بينه وبين الظروف التى بدأ أنه شيشوشها • ولكننا نجد السلسلتين أبداً مستقلتين ، والتواجد أبداً جزئياً •

ولن نوغل أبعد من هذا فى تحليل أساليب الهزلة • فسواء أكان هناك تداخل فى السلاسل ، أم قلب ، أم تكرار ،

فالفرض أبداً واحد : وهو الحصول على ما أسمىناه بإحالة الحياة الى آلة . فنحن نعلم الى طائفة من الأفعال والصلات ، نكررها كما هي ، أو نقلبها رأساً على عقب ، أو نعملها جملة الى طائفة أخرى تتواجد معها تواجداً جزئياً - وكل هذه عمليات قوامها أن نعامل الحياة على أنها آلة تكرر ، ذات آثار قابلة للقلب ، وقطع قابلة للاستبدال . ان الحياة الواقعية لتكون من المهزلة على قدر ما تنتج آثاراً من نوع واحد ، وبالتالي ، على قدر ما تذهل عن نفسها ، اذ لو انتبهت الى ذاتها بغير انقطاع لكانت اتصالاً متنوعاً وتقديماً غير منقلب ووحدة لا تنقسم . ولهذا كان من الممكن أن يعرف مضحك الحوادث بأنه ذهول في الأشياء ، كما أن المضحك في طبع فردى يرجع أبداً ، كما أشعرنا بذلك من قبل وكما سنبينه تفصيلاً فيما بعد ، الى ذهول أساسى في الشخص .

الا أن ذهول الحوادث هذا أمر استثنائى ، وآثاره يسيرة الخطر ، وهو على كل حال لا يمكن تصحيحه ، فما يجدى فى شيء أن نضحك منه . ولذلك ، فلولا أن الضحك لذة من اللذائذ ، ولولا أن الانسانية تنتهز أضال المناسبات لخلقها ، لما خطر على البال أن يضخم هذا الذهول ، وأن تنظم له القواعد ، وأن يخلق من أجله فن . بهذا تفسر المهزلة التى هى من الحياة الواقعية بمثابة اللعبة ذات المفاصل من الانسان الذى يمشى ، أعنى أنها تضخيم جد اصطناعى لصلابة طبيعية فى الأشياء . والخيط الذى يصلها بالحياة الواقعية جد واهن ، فما هى الا لعبة ، تخضع . كسائر اللعب الى تواطؤ اتفاق عليه أولاً . أما ملهاة الطباع فشانها شأن آخر فيما لها فى الحياة من عميق الجدور . وبها ، على وجه أخص ، سنغنى فى القسم الأخير من دراستنا هذه . غير أن من الواجب قبلئذ أن نحلل نوعاً من المضحك يشبه مضحك المهزلة فى كثير من وجوهه ، أعنى مضحك الكلمات .

لعله لا يخلو من تصنع أن نجعل مضحك الكلمات فى زمرة خاصة ، لأن معظم الآثار المضحكة التى درسناها الى الآن

تتم ، هي الأخرى ، بوساطة اللغة . غير أنه يجب أن نميز بين المضحك الذى تعبر عنه اللغة ، وبين المضحك الذى تخلقه اللغة . فأما الأول فمن الممكن ، عند الاقتضاء ، أن يترجم الى لغة أخرى ، ولو فقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله الى مجتمع جديد مختلف عن الأول بعاداته ، وآدابه ، وبتداعيات أفكاره على وجه الخصوص . وأما الثانى فهو ، بوجه عام ، ممتنع على الترجمة . ذلك أنه يرجع الى بنية الجملة أو اصطفاء الكلمات ، فهو لا يظهر بواسطة اللغة بعض أنواع الذهول فى البشر والحوادث ، - بل يبرز ذهول اللغة نفسها ، هي التى تفقد هنا مضحكة .

نعم ، انه لا بد للجمال من قائل ، ولئن ضحكنا منها فقد نضحك من قائلها فى نفس المناسبة . ولكن هذا الشرط الأخير ليس بالشرط الضرورى ، فسيكون للجملة والكلمة هنا قوة هزلية مستقلة . والدليل على ذلك ما تشعر به فى معظم الأحوال من حيرة اذا سألتك ممن تضحك ، رغم انك تشعر شعورا مبهما فى بعض الأحيان أن ثمة شخصا تضحك منه .

أضف الى ذلك أن هذا الشخص ليس فى كل الأحوال الشخص الذى يتكلم ، ولعله ينبغى هنا أن نفرق هذا التفريق الهام بين « الكلمة النكتة والكلمة المضحكة » فربما وجدنا حينئذ أن الكلمة تسمى مضحكة حين تجعلنا نضحك من قائلها ، وتسمى نكتة حين تجعلنا نضحك من شخص ثالث أو من أنفسنا على أننا لا نستطيع فى معظم الأحيان أن نقطع نحن بازاء كلمة مضحكة أم بازاء كلمة نكتة . . . فهي تضحك وكفى . .

وربما وجب كذلك ، قبل أن نمضى فى البحث ، أن نفحص عن كتب ما نعينه بالتكتيك . فان النكتة تجعلنا نبتسم على الأقل ، لذلك فان دراسة الضحك لا تكون كاملة اذا أغفلت تعمق طبيعة النكتة ، وتوضيح فكرتها . ولكنى

أخشى أن يكون هذا الجوهر اللطيف من تلك الجواهر التي
سرعان ما تتحلل إذا عرضتها للنور .

ولنميز قبل كل شيء بين معنيين لكلمة تنكيت : واسع
وضيق . أما بالمعنى الواسع فيظهر أننا ندعو بالتنكيت
نوعاً من الأسلوب « المسرحي » في التفكير . فبدلاً من أن
يستخدم المنكث أفكاره استخداماً لرموز مجردة ، فإنه يراها ،
ويسمّيها ، ويجعلها ، على وجه الخصوص ، تتجاوز فيما بينها
كأنها اشخاص . أنه يدخلها في مشهد ، ثم يدخل نفسه بعض
الشيء أيضاً . والشعب المولع بالنكتة هو شعب مولع بالمسرح
كذلك . وكما أن في القارئ المجيد أرواحاً ممثل هزلي ،
فكذلك يتمتع المنكث بشيء مما يتمتع به الشاعر . وقد
ذكرت هذا التشبيه عمداً لأن من السهل إيجاد نسبة بين هذه
الحدود الأربعة . فلكي يجيد الإنسان القراءة يكفي أن
يتمتع بالجانب العقلي من فن الممثل الهزلي ؛ ولكن حتى يحسن
التمثيل يجب أن يكون ممثلاً هزلياً بكل نفسه ، وكل شخصه .
فكذلك الإبداع الشعري يقتضي بعض النسيان للذات ، وما
تلك ، في المادة ، خاصة المنكث . فإن المنكث يستشف بعض
الشيء وراء ما يقول وما يعمل . وهو لا يستغرق في هذا
ولا حاجة به من أجل ذلك إلى أن يكتسب شيئاً جديداً . بل
إن عليه أن يفقد شيئاً مما يملك . فيكفيه أن يدع أفكاره
تتحدث بعضها إلى بعض « لا شيء ، إلا للذة » . وليس عليه
إلا أن يحل هذا الرباط المزدوج الذي يجعل أفكاره دائمة
الاتصال بعواطفه ، ويجعل نفسه دائمة الاتصال بالحياة ،
أي أن الشاعر يستطيع أن ينقلب منكثاً ، إذا أراد أن يكون
شاعراً يعقله وحده ، لا بقلبه أيضاً .

ولكن إذا كان التنكيت يقوم ، بوجه عام ، على أن نرى
الأمر في صورة مسرحية ، فقد أدركتم إذن أن في وسعها
أن تنقلب ، بوجه أضيق ، إلى نوع خاص من الفن الدرامي
هو الملهاة . وهنا يصل إلى المعنى الضيق للكلمة . وهو ،

من جهة أخرى ، المعنى الوحيد الذى يعيننا فى نظرية الضحك - ونحن هنا ندعو بالتنكيت نوعا من الاستعداد فى المرء لأن يصور مشاهد هزلية عابرة ، على أن يكون هذا التصوير من الخفاء والخفة والسرعة بحيث يكون كل شيء قد انتهى متى بدأنا بأن نلمح هذه المشاهد .

فمن هم الممثلون فى هذه المشاهد ؟ من هو موضوع المنكت ؟ هو أولا محدثوه أنفسهم ، حين تكون الكلمة ردا مباشرا على واحد منهم - وكثيرا ما يكون شخصا غائبا يفترض أنه تكلم فردد عليه - وهو فى معظم الاحيان الناس كلهم ، أعنى الرأى العام يهاجمه ، فيقلب الفكرة الدارجة الى مفارقة غريبة ، أو يستغل تركيب الجملة فيعارض الكلمة الماثورة أو المثل السائر معارضة هزلية - وإذا قربتم هذه المشاهد بعضها من بعض وجدتم أنها ، بوجه العموم ، صور شتى لنموذج هزلى واحد عرفتموه حق المعرفة ، هو نموذج « السارق المسروق » : نلتقط استمارة أو جملة أو فكرة فنقلبها ضد من يقولها أو من يمكن أن يقولها ، فكانه قال غير الذى أراد أن يقول ، وأوقع نفسه فى شرك اللفظ انصح التعبير - الا أن نموذج « السارق المسروق » ليس بالنموذج الممكن الوحيد - فقد استعرضنا لكم كثيرا من أنواع المضحك ، وليس بينها نوع الا ويمكن أن يشهد فيغدو نكتة .

فالنكتة قابلة اذن لأن تحلل تحليلا يمكن أن نصف لك الآن تركيبه الصيدلى انصح التعبير ، فنقول : خذ الكلمة فضخمها أولا حتى تغدو مشهدا ممثلا ، ثم ابحث عن الزمرة الهزلية التى ينتسب اليها هذا المشهد - فإذا فعلت ذلك رددت النكتة الى أبسط عناصرها ، ووصلت الى تفسيرها الكامل .

ولنطبق هذه الطريقة على مثال كلاسيكى - كتبت مدام دى سيفينى الى ابنتها المريضة تقول : « بى ألم فى صدرك » ،

وهذه نكتة ، فاذا صحت نظريتنا ، كان حسنا أن نتوقف عند هذه الكلمة فنضخمها ، ونركزها فاذا نحن نراها تنتشر مشهدا هزليا . ولكن هذا المشهد نفسه نراه ، جاهزا ، في مسرحية « الحب الطيب » لموليير . فكليتاندر ، الطبيب المزيف ، الذى دعى الى معالجة ابنة سجاناريل يكتفى بأن يجس نبض سجانازيل نفسه ، ثم يقول فى غير تردد ، استنادا الى المشاركة التى ينبغى أن تكون بين الأب وابنته : « حقا ان ابنتك لمريضة » . ذلكم اذن انتقال واقع من النكتة الى المشهد الهزلى ، ولا يبقى علينا اذن ، اتماما لتحليلنا ، الا أن نبين موضع المضحك فى هذه الفكرة ، فكرة الحكم على صحة البنت بعد فحص أبيها أو أمها ، ولكننا نعلم أن من الصور الأساسية للخيال الهزلى أن يرينا الانسان الحى كأنه « أراجوز » ذو مفاصل ، ونعلم أنه يحملنا على تخيل هذه الصورة ، فى غالب الأحيان ، بأن يرينا شخصين أو عدة أشخاص يتكلمون ويعملون كما لو ربطوا بعضهم ببعض بأسلاك خفية . أفليست هذه هى الفكرة التى يوحى بها إلينا حين يؤدى بنا الى أن نجعل المشاركة التى نفترضها بين البنت وأبيها مشاركة مادية ؟

ومن هنا تفهمون لم اقتصر المؤلفون الذين بحثوا فى التنكيت على الاشارة الى ذلك التعمد الهائل فى الأمور التى تعنيها هذه الكلمة من غير أن يتوصلوا عادة الى تعريفه . ان هناك كثيرا من أساليب التنكيت تكاد تساوى فى عددها ما ليس بأساليبها . فكيف يمكن أن ندرك العنصر المشترك بينها اذا نحن لم نبدأ بتحديد العلاقة العامة بين النكتة والمشهد الهزلى أو المضحك ؟ اذا استخرجنا هذه العلاقة فقد اتضح كل شيء . وسوف نجد بين المشهد المضحك والنكتة نفس العلاقة القائمة بين مشهد حاصل وبين الاشارة الخاطفة الى مشهد سيحصل . وعلى قدر الصور التى يمكن أن يتخذها المشهد المضحك تكون الصور القابلة التى تتخذها النكتة ، واذن فالمضحك فى صورته المختلفة ، هو الذى ينبغى أن

نجدده أولا ، نكتشف (وفي هذا وحده ما فيه من صعوبة) الخيط الذى يؤدى من صورة الى أخرى . وبهذا نفسه نكون قد حللنا النكتة التى سنجد حينئذ أنها ليست إلا مشهدا مضحكا تبخر . أما ان نتبع عكس هذه الطريقة ، فنبحث عن قانون التنكيت مباشرة ، فمضمر هذا الاخفاق المحقق وما أشبهنا عندئذ بكيميائى الأجسام التى يريد دراستها فى متناول يده ثم هو يأبى الا أن يدرسها آثارا طفيفة فى الجو .

ولكن هذه المقارنة بين النكتة والمضحك ترشدنا فى الوقت نفسه الى الطريق الواجب اتباعها فى دراسته مضحك الكلمات . وأنا فى الواقع لا أرى فرقا جوهريا بين كلمة مضحكة ، وكلمة نكتة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان كلمة النكتة ، ولو أنها مرتبطة بصورة لفوية ، تثير صورة مشهد مضحك غامضة أو واضحة . ومعنى هذا أن مضحك اللفظ يجب أن يقابل ، نقطة نقطة ، مضحك الأفعال والمواقف ، وأنه ليس الا انعكاس هذا الأخير على صفحة الكلمات ، ان صح التعبير فلنعد اذن الى مضحك الأفعال والمواقف . ولننظر فى الأساليب الأساسية التى تؤدى اليه . ولنطبق هذه الأساليب على اصطفاء الكلمات ، وبناء العبارات ، فنصل بذلك الى الأشكال المختلفة لمضحك الكلمات ، والأنواع الممكنة للتنكيت .

١ - من أكبر مبادئ الضحك ، كما عرفنا ، أن ينساق الانسان ، لصلاية أو لسرعة مكتسبة ، الى قول ما لم يكن يريد قوله ، أو فعل ما لم يكن يريد فعله ، ولهذا كان الذهول مضحكا فى جوهره . ولهذا كنا نضحك أيضا مما يمكن أن يكون فى الحركة والأوضاع بل وملامح الوجه من صلب أو جاهز أى من آلى . فهلا يلاحظ هذا النوع من التصلب فى اللفظ أيضا ؟ أجل ، ولا شك ، ما دام هنالك عبارات جاهزة ، وجمل متجمدة . ان الشخص الذى يتكلم أبدا بهذا الأسلوب يكون أبدا مضحكا . ولكن لكى تصبح العبارة المعزولة ،

المنفصلة عن قائليها ، مضحكة بذاتها لا يكفى أن تكون عبارة جاهزة بل ينبغي أن تحمل فى ذاتها علامة نعريف بها ، فى غير تردد ، أنها قيلت أوتوماتيكيا - وهذا لا يكون الا بأن تنطوى العبارة على « لا معقولة » ظاهرة ، كخطيئة فاحشة ، أو كتناقض فى الحدود على وجه أخص - ومن ثم كانت هذه القاعدة العامة : نحصل على كلمة مضحكة بادخالنا فكرة لا معقولة فى قالب عبارة مقررّة -

قال مسيو برودوم : « أن هذا السيف هو أجمل يوم فى حياتي » - فلو ترجمتم هذه العبارة ، المضحكة فى الفرنسية ، الى الانجليزية أو الالمانية لغدت لا معقولة فحسب - ذلك ان قولك بالفرنسية « أجمل يوم فى حياتي » هو من المخطايم الجاهزة التى تختتم بها العبارات ، والتى ألفتها الاذن - فلكى تجعلها مضحكة يكفى عندئذ أن تبرز الأوتوماتيكية فيمن يقولها - وتصل الى هذا بأن تدخل فيها لا معقولة ما - فاللامعقولة هنا ليست منبع الضحك - فما هى الا وسيلة للكشف عن هذا المضحك وسيلة جد بسيطة ، وجد ناجعة -

وقد ذكرنا الآن كلمة واحدة من كلمات مسيو برودوم - ولكن أكثر الكلمات التى ينسبونها اليه مصنوعة على هذا الغرار نفسه ، فمسيو برودوم هو انسان الجمل الجاهزة - ولما كان فى جميع اللغات جمل جاهزة ، كان مسيو برودوم قابلا بصورة عامة لأن ينقل ، وان كان غير قابل لأن يترجم الا فى النادر -

والجملة الشائعة التى تندس اللامعقولة تحت غطاها يكون من الصعب إدراكها فى بعض الأحيان - قال كسول : « أنا لا أحب أن أشتغل فيما بين وجبات الطعام » - وما كانت هذه الجملة لتضحك لولا وجود هذه القاعدة الضمنية : « يجب أن لا يأكل المرء فيما بين وجبات الطعام » -

والأثر يتعقد في بعض الأحيان كذلك . فلا يكون هنالك قالب عبارة شائعة واحد ، بل اثنان أو ثلاثة يندمج كل منها في الآخر . اسمع مثلا الى هذه الكلمة التي تقولها احدى شخصيات لايبش : « الله وحده يحق له أن يقتل أقرانه » . فمن الواقع أن قد استخدمت هنا قضيتان مألوفتان هما : « ان الله وحده هو الذي يتصرف في حياة البشر » و « جريمة أن يقتل الانسان أقرانه » . ولكن هاتين القضيتين قد مزجتا مزجا ، يخدع الأذن ، كأن احدى العبارتين تكرر وتقبل على نحو آلي . ومن هنا كان غفو في الانتباه توقظه اللامعقولية فجأة .

وهذه الأمثلة تكفي لافهامنا كيف أن صورة من أهم صور المضحك تنعكس على صفحة اللغة وتبسط . ولنتنقل الى صورة أخرى أقل عموما .

٢ - « كل ما يلفت انتباهنا الى الجانب المادي من الشخص على حين يتصل الأمر بالجانب الروحي فهو مضحك » . هذا قانون قررناه في القسم الأول من كتابنا ، فلنطبقه الآن على اللغة . يمكن القول ان لمعظم الكلمات معنى ماديا هو الحقيقي ومعنى روحي هو المجازي . فان كل كلمة كانت في البدء تمنى شيئا عيانيا أو فعلا ماديا . الا أن معنى الكلمة يفدو روحيا شيئا فشيئا ، فينقلب الى علاقة مجردة أو فكرة محضة . فاذا صح قانوننا في هذا المجال أيضا وجب أن تكون صيفته هي التالية : نحصل على أثر مضحك اذا تظاهرننا بفهم التعبير بمعناه الحقيقي ، على حين أنه مستعمل بالمعنى المجازي أو : متى اتجه انتباهنا الى مادية استعارة ما غدت الفكرة المعبر عنها بمضحكة .

فحين تقول : « القانون كلها اخوة » فانك تستعمل كلمة أخ بالمعنى المجازي لتشير الى وجود شبه عميق بعض الشيء . وقد درج الناس على استعمالها على هذا النحو بحيث أصبحت ،

اذ نسمعها ، لا ينصرف ذهننا الى النسبة الميانية المادية التى تتضمنها القراءة . فاذا قيل لك الآن « الفنون أبناء عمومة » انصرف ذهنك قليلا الى هذا المعنى المادى ، لأن استعمال كلمة « ابن العم » على سبيل المجاز أقل من استعمال كلمة « الأخ » ، لذلك تصطبغ هذه الكلمة بلون هزلى خفيف . فاذا مضيت الآن الى غاية الطريق ، وجررت الانتباه بقوة الى مادية الصورة باختيار قرابة لا تتفق ونوع الحدود التى يجب أن تجمع بينها هذه القرابة فقلت « الفنون شقيقات » ، وهذه هى الكلمة المروفة المنسوبة كذلك الى مسيو برودوم ، كنا بازاء أثر هزلى .

قالوا لبوفلرس Boufflers عن شخص متنطع : « انه يمدو وراء النكتة » . فلو أجابهم بوفلرس بقوله : « لن يحصلها » لكان فى هذا بداية نكتة ، ولكنها بداية قحسب لأن كلمة « حصل » يكاد يكون استعمالها بالمعنى المجازى شائعا شيوع استعمال « عدا » بهذا المعنى ، فما تضطربنا بقوة كافية لأن نجعل الصورة مادية ، فتخيل راكضين يمدو أحدهما فى اثر الآخر . أما اذا أردتم أن يكون الجواب نكتة حقا ، وجب أن تستعملوا من مفردات السباق كلمة أخرى هى من الميانه والحياة بحيث لا أستطيع أن أمتنع عن شهود صورة السباق . وهذا ما فعله بوفلرس فقال : « أراهن مع النكتة » .

وقد قلنا ان التنكيت يقوم فى الغالب على الامتداد بفكرة المتحدث الى حيث تمبر عن تقيض ما يريد ، فيقع فى شرك حديثه ان صح التعبير . ونضيف الى ذلك الآن ان هذا الشرك يكون فى الغالب كذلك استعارة أو تشبيها تقلب ماديته ضده . انكم تذكرون هذا الحوار الذى جرى بين أم وابنها فى « السذج المزيفون » : « ان البورصة يا بنى ، لعب خطر ، تربح فيه يوما وتخسر فى الذى بعده . حسنا ، فلن ألعب اذن الا مرة كل يومين » . وفى هذه المسرحية نفسها تسمع

هذا الحديث الورع بين رجلين من رجال المال . قال أحدهما لصاحبه : « أحلال هذا الذي نفعل ؟ هؤلاء المساهمون المساكين ، من جيوبهم نبتز مالهم » - اذن فمن أين تريد أن نبتزه منهم ؟ »

وتحصلون كذلك على أثر مضحك حين توسعون رمزا أو شمارا ما في اتجاه ماديته ، وتتظاهرون بالاحتفاظ لهذا التوميع بنقص القيمة الرمزية التي للشعار . فهذا موظف من موناكو ، في مهزلة جد مضحكة ، قد فرش سترته بالنياشين ، رغم أنه لم يمنح الاربعة واحدة . قال : « اني لعبت بالنيشان على رقم من الروليت ، وربح الرقم ، فأصبح لي الحق بثلاثة وستين ضعفا مما لعبت به » . ونحن نجد تفكيرا شبيها بهذا ، على لسان جيبوايه في « السفهاء » Effrontés . كان الحديث عن متزوجة في الأربعين من عمرها زين ثوب زفافها بزهو البرتقال فقال جيبوايه : « تستحق البرتقال نفسه » .

ولكننا لن نفرغ من الكلام اذا أردنا أن نتناول مختلف القوانين التي قررناها ، ونحاول تطبيقها على ما أسيناه صفحة اللغة . وخير لنا أن نقتصر على القضايا الثلاث العامة التي عرضناها في الفصل الأخير . فقد بينا فيما تقدم أن « سلاسل الحوادث » يمكن أن تفسد مضحكة بالتكرار أو بالقلب أو بالتداخل . وسنرى الآن أن الأمر على هذا النحو في سلاسل الكلمات .

فان تمم الى سلاسل من الحوادث فتكررها في لهجة جديدة ، أو في وسط جديد ، أو قلبها مع احتفاظك لها بمعنى ما ، أو تخلطها بحيث تتداخل دلالاتها الخاصة فيما بينها ، فهذا ، كما قلنا ، يضحك لأنه يظهر الحياة كلها آلة . ولكن الفكر ، هو الآخر ، شيء يحيا ، وينبغى للغة التي تفصح عن الفكر أن تكون حية مثله . وهنا تقدر أن اذن أن

الجملة التي تغدو مضحكة هي الجملة التي اذا قلبتها ظلت تؤدي معنى ما ، أو هي التي تعبر ، من غير تفريق ، عن مجموعتين من الافكار مستقلتين كل الاستقلال ، أو هي أخيرا الجملة التي نحصل عليها بنقل الفكرة الى لهجة ليست لهجتها . وتلكم هي في الواقع القوانين الثلاثة الرئيسية لما يمكن ان نسميه « الاحالة المضحكة للجميل » . وستبين ذلك ببعض الأمثلة .

ولنقبل قبل كل شيء ان هذه القوانين الثلاثة ليست متساوية القيمة فيما يتصل بنظرية المضحك . فالقلب مثلا اقلها شأنا . ولكن تطبيقه سهل . فمن الملاحظ أن محترفي التنكيث لا يسمعون جملة الا ويبحثون عما اذا كان من الممكن أن تظل ذات معنى اذا قلبوها ، كأن يضموا الفاعل موضع المفعول ، والمفعول موضع الفاعل . وليس نادرا أن تستعمل هذه الطريقة في الرد على فكرة ما بعبارة فكهة بعض الشيء . ففي إحدى مسرحيات لايبش يصرخ أحد الأشخاص في ساكن في الطبقة العليا وسخ له شرفته قائلا : « لماذا ترمى أعقاب دخائنك على سطحي ؟ » فيجيبه هذا قائلا : « ولماذا وضعت سطحك تحت أعقاب دخائني ؟ » على أنه لا فائدة في الإلحاح على هذا النوع من التنكيث . ومن السهل جدا أن نكثر من الأمثلة عليه .

أما « تداخل » سلسلتين من الأفكار في جملة واحدة فهو معين بثلاث آثار الهزلية . وثمة وسائل كثيرة للحصول على التداخل ، أي لاكساب الجملة الواحدة معنيين مستقلين أحدهما متوضع فوق الآخر . وأهون هذه الوسائل شأنا نكتة الجنس calembour . فلئن كانت الجملة الواحدة هنا تمثل حقا معنيين مستقلين ، فما ذلك الا مظهر ، والواقع أن ثمة جملتين مختلفتين ، متآلفتين من كلمات مختلفة ، يستفاد من وحدة وقعهما الصوتي في الأذن للتظاهر بالخلط بينهما . ومع ذلك فان الانتقال من نكتة الجنس الى النكتة اللفظية

« الحقيقية يتم بتدرجات دقيقة - وهنا ، تكون سلسلتنا الأفكار
مختبتين فعلا فى جملة واحدة ، ألقاها هى نفسها ، وإنما
يستفاد من تنوع المعانى التى يمكن أن تأخذها كلمة ما ،
خصوصا بانتقالها من المعنى الحقيقى الى المعنى المجازى -
وهذا هو فى معظم الأحيان الفرق بين النكتة اللفظية من
جهة ، والاستعارة الشعرية أو التشبيه التعليمى من جهة
أخرى - فالتشبيه التعليمى ، والصورة الرائعة ، يظهران
لنا التوافق الحميم بين اللغة والطبيعة ، من حيث هما صورتان
لحياة متوازيتان ، بينما تجعلنا النكتة اللفظية نفكر فى
نوع من اعمال اللغة التى تنسى وظيفتها لحظة ما ، فنحاول
عندئذ أن ننظم الأشياء وفقا لها الا أن تنتظم هى وفقا
للأشياء - فالنكتة اللفظية تكشف أذن عن « ذهول » مؤقت
فى اللغة - وهى بهذا تضعك -

وبالجملة ، فما « القلب » و « التداخل » الا نكتتان
فكريتان صارتا الى نكتتين لفظيتين - أما « النقل » فمضحكة
أعمق - والواقع أن النقل هو من اللفة الدارجة بمنزلة
التكرار من الملهاة -

فقد قلنا ان التكرار هو الوسيلة المفضلة فى الملهاة
الكلاسيكية - وهو يقوم على أن ترتب الحوادث بحيث نرى
مشهدا واحدا يتكرر ، سواء بين الأشخاص أنفسهم فى
ظروف جديدة ، أو بين شخصيات جديدة فى ظروف متماثلة -
وهكذا يكرر الخدم ، بلفة أبط ، مشهدا سبق أن مثله
سأدهم - فافرضوا الآن أن ثمة أفكارا يعبر عنها بالأسلوب
الذى يلائمها ، وأنها باطارها هذا تعيش فى محيطها
الطبيعى - فإذا تخيلتم الآن ترتيبا ما يتيح لها أن تنتقل الى
محيط جديد مع الاحتفاظ بنسبها التى بينها ، أو بتعبير
آخر جعلتموها تفصح عن نفسها بأسلوب جديد كل الجدة ،
وتنتقل الى مستوى آخر يختلف عن الأول كل الاختلاف ،
رأيتم اللفة فى هذه المرة هى التى تقدم اليكم الملهاة - ان

اللغة هي التي ستكون عندئذ مضحكة * على أنه ليس من الضروري أبدا أن يعرض لنا ، بالفعل ، تعبيرا الفكرة الواحدة : المنقول والطبيعي * فنحن نعرف التعبير الطبيعي ، لأنه التعبير الذي نجده بالفريضة ، وانما الابداع الهزلي ينصب على التعبير الثاني ، الثاني وحده * فمتى عرض لنا هذا الثاني أضفنا نحن الأول من تلقاء أنفسنا * ومن ثم كانت هذه القاعدة العامة : نحصل على أثر مضحك بنقل التعبير الطبيعي لفكرة ما الى مستوى آخر *

ولا نريد أن نأتى الآن باحصاء كامل ، فوسائل هذا النقل كثيرة متنوعة ، وفي اللغة سلسلة جد غنية من اللهجات ، والمضحك يمر هنا بعدد كبير جدا من الدرجات ، ابتداء من « أبوخ التهريجات » حتى أرفع صور « الفكاهة » Humour و « التهكم » Ironie * وحسبنا بعد أن وضعنا القاعدة أن نتحقق من تطبيقاتها الأساسية ، من حين الى حين *

ونستطيع أن نميز قبل كل شيء بين مستويين : المستوى الفخم والمستوى المادى * ونحن نحصل على أكثر الآثار غلظة بمجرد نقل أحدهما الى الآخر * فللخيال الهزلي اذن اتجاهات متعاكسان *

فاذا نقل الفخم الى المألوف كنا بازام المعارضة الهزلية la parodie والمعارضة ، لمعرفة على هذا النحو ، تمتد الى حالات تكون فيها الفكرة ، المعبر عنها بعبارات عادية ، من الأفكار التي كان ينبغي أن تتبنى مستوى آخر ولو بتأثير العادة فحسب * مثال ذلك هذا الوصف الذي ذكره جان بول ريشتن Jean Paul Richter لشروق الفجر ، قال : « كانت السماء تنتقل من السواد الى الحمرة كسمكة تقلى » * ومن الملاحظ أن التعبير عن الأمور القديمة بلغة الحياة الحديثة يؤدي الى هذا الأثر نفسه ، بسبب تلك الهالة من الشعر التي تحيط بالمعصر القديم الكلاسيكي *

ومما لا ريب فيه ان مضحك المعارضة الهزلية هو الذى
أوحى الى بعض الفلاسفة ولا سيما الكسندر Alexandre Bain
ان يعرف المضحك عامة بأنه نوع من التنزيل : قال ان
المضحك يتشأ من اظهار الشيء الذى كان محترسا بمظهر
الهيئ الحقيقى . ولكن هذا الخلط ، اذا صحت تحايلاتنا ،
ما هو الا صورة من صور النقل ، والتقل ذاتة ما هو الا
وسيلة من وسائل كثيرة للحصول على الضحك ، فينبغى أن
نبحث عن منبع المضحك فى أعلى من هذا الأفق . هذا الى أن
من السهل أن نرى ، من غير أن نبعد هذا البعد كله ، أنه اذا
كان مضحكا أن نجعل الفخم مبتذلا ، والأحسن أسوأ ، فقد
تكون العملية المعكوسة أكثر اضحاكا .

وانها لشائعة شيوع الأولى . ومن الممكن ، فيما يظهر ،
أن نميز صورتين رئيسيتين لها تبعا لما تتناول « مقدار »
الأشياء أو « قيمتها » .

فان نتحدث عن الأشياء الصغيرة كما لو كانت كبيرة ،
فهذه هى المبالغة بوجه العموم ، والمبالغة مضحكة اذا شطت ،
ولا سيما اذا كانت ذات منهج ، فهى عندئذ ، فى الواقع ،
وسيلة من وسائل النقل . وهى تضحك كثيرا حتى لقد عرف
بعضهم المضحك بالمبالغة كما عرفه آخرون من قبل بالتنزيل .
والحقيقة أن كلا المبالغة والتنزيل ما هو الا صورة معينة
لنوع معين من المضحك . الا أنها صورة رائعة جدا . فقد
أوجدت الشعر « البطولى - الهزلى » . وهو نوع طال عليه
العهد ولا شك ، الا أننا نجد معالمة عند جميع أولئك الذين
يميلون الى المبالغة على نحو منهجى . ويمكن القول بأن مادح
نفسه انما يضحكنا غالبا بهذا الجانب البطولى الهزلى منه .

أما النقل الصاعد الذى يتناول قيمة الأشياء لا مقدارها
فهو أكثر صناعية ، الا أنه أشد رهافة أيضا . فان تعبر عن
الفكرة الوضيعة بلغة رفيعة ، أو أن تعتمد الى الموقف الوعر ،

والحرفة الخسيسة ، أو السلوك الشائن ، فتصف هذا كله بمعارات الاحترام *respectability* الدقيق . فهذا مضحك بوجه العموم . وقد استعملنا كلمة انجليزية لأن هذا الامر هو في الواقع انجليزي تماما . وفي وسعك ان تجد أمثلة لا تحصى عليه في مؤلفات ديكنز وثاكري ، وفي الادب الانجليزي عامة . ولنذكر غابرين أن شدة الأثر هنا لا تتوقف على طوله . فلقد تكفى كلمة واحدة ، اذا هي جعلتنا نستشف طريقة في النقل شائعة في بعض الأوساط ، وكشفت لنا . بنوع من الكشف ، عن تنظيم أخلاقي ، للا أخلاقية . وأنتم تذكرون تلك الملاحظة التي أبداهها موظف كبير لأحد مرموسيه في مسرحية من مسرحيات جوجول ، قائلا : « انك تسرق أكثر مما يتناسب مع درجة موظف مثلك » .

ونقول في تلخيص ما تقدم ان هناك اولاحدين أقصيين للمقارنة ، هما الأكبر والأصغر ، الأحسن والأسوأ . ويمكن أن يتم النقل بينهما صعودا أو هبوطا . فاذا ضيقتم الآن المسافة قليلا ، حصلتم على حدود يقل التضاد بينها شيئا فشيئا ، وعلى آثار من النقل المضحك ما تنفك تزداد رهافة .

ولعل أهم هذه التمارضات تعارض الواقعي والمثالي ، تعارض ما هو كائن وما كان ينبغي أن يكون . وهنا أيضا يمكن أن يتم النقل في الاتجاهين المتعاكسين . فتارة تقول ما ينبغي أن يكون متظاهرا بالاعتقاد بأن هذا هو الكائن ، وعلى ذلك يقوم التهكم . وتارة تمضي في عكس هذا الاتجاه فتصف ما هو كائن أدق الوصف بأن هذا ما ينبغي أن تكون عليه الأمور ، وتلك هي طريقة الفكاهة . فالفكاهة بهذا المعنى هي معكوسة التهكم ، وهما ، كلتاهما صورتان من صور الهجاء ، الا أن طبيعة التهكم خطائية بينما الفكاهة أدنى الى الطابع العلمي . ومما يقوى التهكم أن ندع فكرة الخير الذي يجب أن يكون تتصاعد بنا أعلى فأعلى . ولذلك كان من الممكن أن يتأجج التهكم في الداخل حتى يصبح نوعا

من البلاغة المضغوطة ان صبح التعبير . أما تقوية الفكاهة فتكون ، على خلاف ذلك ، بالهبوط أدنى فأدنى الى داخل الشر الكائن لتذكر خصائصه في برود ، وفي غير مبالاة . وقد لاحظ كثير من المؤلفين ، ومن بينهم جان بول ، أن الفكاهة تحب المبارات العيانية ، والتفصيلات التقنية ، والوقائع الدقيقة ، فإذا صحت تحليلاتنا ، فليس هذا سمة عرضية في الفكاهة بل هو جوهر الفكاهة نفسه ، أنى وجدت . والمتفكه أخلاقي في قناع عالم ، فكأنه عالم تشريع لا يشرح الا ليثير فينا التفرز . والفكاهة بالمعنى الضيق الذي نفهمها به انما هي نقل الاخلاقي الى علمي .

وذا زدنا الآن تضيقا للمسافة بين الحدين اللذين ننقل أحدهما الى الآخر حصلنا على طوائف من النقل المضحك أخص فأخص . فلبعض الحرف مثلا مفردات تقنية ، وما أكثر الحصول على آثار مضحكة بنقل الأفكار المادية الى هذه اللغة الحرفية ! والامتداد بلغة الأعمال التجارية الى شئون العلاقات الاجتماعية مضحك أيضا . مثال ذلك هذه الجملة التي كتبها أحد شغوص لايبش يشير الى دعوة تلقاها : « وصلني كتابكم الودى المؤرخ في ٣ المنصرم » ناقلا بذلك الصيغة التجارية « وصلني كتابكم الكريم المؤرخ في ٣ الجارى » . ثم ان هذا النوع من المضحك يبلغ عمقا خاصا حين لا يكشف عن عادة حرفية فحسب بل عن عيب في الطبع كذلك . وأنتم تذكرون مشاهد « السذج المزيفون » و « عائلة بونواتون » حيث ينظر الى الزواج على أنه عمل من أعمال التجارة ، وتطرح مسائل العاطفة بغيريات تجارية صرفة .

ولكننا نصل هنا الى النقطة التي لا تكون فيها خصائص اللغة الا منصحة عن خصائص في الطبع ينبغي الاحتفاظ بتممق دراستها للفصل التالي . ان مضحك الكلمات ، كما ينبغي أن تتوقعوا ، وكما أمكن أن تروا ذلك مما تقدم ، يتبع مضحك الموقف عن كذب ، ثم ينصب مع هذا النوع

الأخير نفسه من المضحك في مضحك الطباع . ان اللغة لا تؤدي الى آثار مضحكة الا لأنها اثر بشرى صنع وفقا لصور الفكر البشرى ما وسع ذلك . اننا نحس فيها شيئا يحيا حياتنا .

فلو كانت حياة اللغة هذه تامة كاملة ، لو لم يكن فيها شيء مجعد ، أى لو كانت اللغة كائنات عضويا موحدا تمام التوحيد ، غير قابل لأن ينقسم كائنات مستقلة ، لكانت اللغة بمنجاة من الضحك ، كما كان يمكن أن تنجو منه نفس انسجمت حياتها ، واتحدت وتماسكت ، كصفحة الماء الهائلة تمام الهدوء .

ولكن ما من غدير الا وتطفو على صفحته بعض الأوراق الميتة ، وما من نفس انسانية الا وتقوم فوقها عادات تصلبها ضد ذاتها ، بتصليبها ضد الآخرين ، وأخيرا فليس بين اللغات لغة تتمتع بمقدار كلف من المرونة والحياة والحنون في كل جزء من أجزائها بحيث تمحو « الجاهز » وتند عن القلب والنقل وما الى ذلك من عمليات يراد اجراؤها عليها كأنها مجرد شيء . المتصلب والجاهز والآلى ، في مقابل المرن والدائم التغير والحى ، ثم الذهول في مقابل اليقظة ، وأخيرا الأوتوماتيكية في مقابل النشاط الحر ، ذلكم هو بالجملة ما يشير اليه الضحك ويريد اصلاحه . لقد سألنا هذه الفكرة أن تنير لنا طريقنا منذ أخذنا فى تحليل المضحك . ورأيناها تتلأل فى كافة المنعطفات الرئيسية . وسنحملها الآن لنواجه بها دراسة أهم ، وأرجو أن تكون أفيد . سنشرع فى دراسة الطباع المضحكة . غير أننا سنحاول أن تساهم هذه الدراسة فى بيان طبيعة الفن الحقيقية ، والصلة العامة بين الفن والحياة .

الفصل الثالث

مضحك الطباع

لقد تابعتنا المضحك في كثير من لفاته ودوراته ، نبحت كيف ينفذ الى صورة أو وضع أو حركة أو موقف أو فعل أو كلمة - وبتحليلنا الآن « للطباع » المضحكة نصل الى أهم أجزاء الموضوع ، وكان يكون أصعبها لو أننا طاولنا الرغبة في تحديد المضحك وفق بعض الأسئلة البارزة ، التي لا بد أن تكون بالتالي فظة : فلو فعلنا ذلك لرأينا التعريف كشبكة تتسع حلقاتها فتتملص منها الحوادث وما تستطيع امساكها . غير أننا اتبعنا عكس هذه الطريقة ، فوجهنا النور من أعلى الى أسفل .

ولما كنا مقتنعين بأن للمضحك دلالة اجتماعية وأثرا اجتماعيا ، وأن المضحك يعبر قبل كل شيء عن حالة من عدم تلاؤم الشخص مع المجتمع ، وأن لا مضحك غير الانسان ، فقد كان موضوع حديثنا أولا هو الانسان ، أى الطباع ، وكانت الصعوبة في أن نعرف لم يتفق لنا أن نضحك من شيء آخر غير الطباع ، وما هي تلك العمليات الدقيقة ، من تشرب وامتزاج واتحاد ، التي يتسرب بواسطتها المضحك الى حركة بسيطة ، أو موقف غير شخصي ، أو جملة مستقلة . وهذا هو ما فعلناه حتى الآن - فقد كان المعدن الصافي آمنا ، وكانت جهودنا كلها منصرفة الى إعادة تركيب الغلز .

أما الآن فالمعدن نفسه هو الذي ستدرسه - ولا أيسر من هذا لأن موضوعنا الآن عنصر بسيط ، فلنتظر اليه عن كثب ، ولنر كيف يستجيب لكل ما عداه .

قلنا ان ثمة أحوالا نفسية تتأثر لها متى عرفناها .
فثمة أفراح وأحزان نتعاطف معها ، وثمة أهواء وعيوب
تثير فيمن ينظرون اليها شعور الدهشة المؤلة أو شعور الخوف
أو الشفقة ، أى أن ثمة عواطف تمتد من نفس الى نفس فى
تجاوب عاطفى ، وهذا كله يتصل بجوهر الحياة ، وهو كله
من الجد ، بل لقد يكون من المأساة . ولا تبدأ المهزلة الا حيث
نكف عن التأثر ، وهى تبدأ بما يمكن أن نسميه « بالتصلب
ضد الحياة الاجتماعية » - فمن يسر فى طريقه سيرا اليا ،
من غير أن يعنيه الاتصال بالآخرين ، يكن مضحكا . وما
وظيفة الضحك الا أن يعاقب هوله وينتشله من حلمه .

واذا جاز أن يقاس كبير الأمور بصغيرها ، ذكرتمك هنا
بما يقع لأحدنا حين التحاقه بمدرسة - فبعد أن يجتاز
الطالب محنة الامتحان المخيفة يبقى عليه أن يعانى محنا
أخرى ، هى تلك التى يهيؤها له تلاميذ المدرسة ليخضعوه
للمجتمع الجديد الذى يدخل فيه ، وليلينوا طباعه كما
يقولون .

فكل مجتمع صغير يتكون فى قلب المجتمع الكبير ،
محمول بفريزة غامضة على أن يخترع طريقة اصلاح وتليين
لصلابة العادات التى اعتيدت خارجه ، وبات من الواجب
تبديلها .

وهذا هو عين ما يفعله المجتمع الكبير ، اذ ينبئى لكل
فرد من أعضائه ، أن يظل يقظا لما حوله ، متكيفا وفق بيئته ،
أى أن يجانب الاحتباس فى طباعه كأنه فى برج عاجى .
ولذلك فان المجتمع ، ان لم يهدد الفرد بالمقاصب تهديدا ،
فانه يلوح له بالمهانة ، وهى على هونها مرهوبة ، وتلك هى
ولا بد وظيفة الضحك .

فالضحك يغزى ضحيته قليلا ، وهو لهذا ضرب حقيقى
من اللجام الاجتماعى .

وذلك هو مصدر الالتباس فى المضحك ، فلا هو من الفن كله ، ولا هو من الحياة كله . فأشخاص الحياة الواقعية ، من جهة ، لا يضحكوننا الا اذا استطعنا أن ننظر الى أفعالهم نظرتنا الى مشهد من المشاهد التمثيلية من أعلى الشرفة . فانهم ليسوا مضحكين فى نظرتنا الا لأنهم يمثلون لنا مهزلة من المهازل . بيد أنك ترى ، من جهة أخرى ، أن لذة الضحك ، حتى فى المسرح ، ليست لذة خالصة ، أعنى أنها ليست لذة فنية محضة لا ترمى البتة الى نفع ، بل انها مشوبة بفكرة خفية ، يحملها المجتمع نياية عنا ان لم نحملها نحن أنفسنا . ان فيها نية لا نصرح بها ، هى نية الاهانة فالاصلاح ، اصلاح المظهر على الأقل . ولذلك كانت الملهة أقرب الى الحياة الواقعية من « الدراما » ، اذ تسمو الدراما على قدر ما ينغل الشاعر الواقع حتى يستخرج عنصر المأساة على حاله الصافية ، أما الملهة فلا تغالف الواقع الا فى صورها الدنيا فقط ، وكلما سمت مالت الى الاتحاد بالحياة حتى لتجد فى مشاهد الحياة الواقعية ما هو قريب من الملهة الراقية قربا يجعلها أهلا لأن يأخذها المسرح كما هى من أن غير أن يبدل فيها كلمة واحدة .

وينتج من ذلك أن عناصر الطبع المضحك هى فى المسرح ، والحياة . فما هى هذه العناصر ؟ ليس من الصعب أن نستخلصها .
الدراسية

زعموا أن العيوب « اليسيرة » التى نلاحظها فى الناس هى التى تضحكننا ، وأنا أعترف أن فى هذا الرأى جانباً كبيراً من صواب ، الا أنني مع ذلك لا أستطيع أن أراه صادقا كل الصدق . وذلك ، أولا ، لأن الحدود بين اليسير والخطير ، فيما يتصل بالعيوب ، يصعب رسمها وتعيينها . ولعلنا لا نضحك من العيب لأنه يسير ، بل نراه يسيرا لأنه يضحكننا ، فما يخفف الغضب مثل الضحك . بل نذهب الى أبعد من هذا

فنقول : اتنا نضحك من بعض العيوب ونحن نعرف تمام المعركة انها عيوب خطيرة . مثال ذلك يخل هاربا جون . وينبغي أن نعتزف اخيرا ، ولو شق هذا الاعتراف ، أننا لا نضحك من عيوب الناس فحسب ، بل قد نضحك من محاسنهم . اتنا نضحك مثلا من ألسست . فاذا قيل ان الضحك فى ألسست ليس اخلاقه الفاضلة ، بل هذه الصورة الخاصة التى تتخذها الأخلاق الفاضلة فيه ، أعنى ضربا من الموج يفسدها علينا ، قلنا فالمهم على كل حال أن هذا العوج الذى يضحكننا فى ألسست قد جعل فضيلته مضحكة . ومعنى هذا أن المضحك ليس دوما دليلا على عيب ، بالمعنى الأخلاقى للكلمة ، واذا أصر أحد على أن يرى فيه عيبا ، فليبين لنا العلامة الواضحة التى يتميز بها يسير العيوب من خطيرها .

الحقيقة أن أعمال الشخص المضحك قد تكون موافقة للأخلاق كل الموافقة ، وانما يبقى عليها بعد ذلك أن تكون موافقة للمجتمع . ان طباع ألسست لطباع رجل كامل الفضل ، ولكنه غير اجتماعى ، ولذا كان مضحكا . ان جعل الرذيلة المرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك . فالذى يخشاه المجتمع انما هو التصلب . و «صلابة» ألسست هى التى تضحكننا اذن ، ولو كانت هذه الصلابة هنا فاضلة . وكل من ينعزل يتعرض لأن يكون مضحكا ، لأن المضحك مكوّن فى جله من هذا الانعزال نفسه . وبهذا نفهم لم كان المضحك فى معظم الأحيان متعلقا بعبادات المجتمع وآرائه ، أو قل ، بما اعتاده من أحكام .

على أنه لا بد من الاعتراف أن المثل الأعلى الأخلاقى والمثل الأعلى الاجتماعى لا يختلفان فى الجوهر ، وهذا مما يشرف الانسانية . فنستطيع اذن أن نسلم على وجه العموم بأن عيوب الناس هى التى تضحكننا فعلا ، — على أن نضيف الى ذلك أن ما يضحكننا فى هذه العيوب هو كونها « غير اجتماعية » ، لا كونها « غير أخلاقية » . ويبقى علينا بعد

هذا أن نعرف ما هي العيوب التي يمكن أن تغدو مضحكة ،
ثم متى نراها من الجبد بحيث لا نضحك منها .

ولكننا قد أجبنا على هذا السؤال ضمننا حين قلنا ان
المضحك يتوجه الى العقل المحض ، وان الضحك يتنافى مع
الانفعال . صور لي عيبا ما ، وليكن يسيرا ما شئت ، فأنك
متى عرضته لي عرضا يثير عطفى أو خوفى أو شفقتى ، فقد
انتهى الأمر ، ولن أستطيع أن أضحك منه قط .

أما اذا انتخبت عيبا ما ، وليكن خطيرا بل كريها ،
واستطعت بوسائل ملائمة أن تجعلنى لا أأثر له ، فأنك
تستطيع أن تجعله مضحكا ، ولا أزعج أن هذا العيب يغدو
حينئذ مضحكا ، بل أقول ان من الممكن أن يغدو كذلك ، فان
تجعلنى لا أنفعل ، فذلك هو الشرط الضرورى الوحيد ، وان
لم يكن كافيا حتما . فماذا يصنع الشاعر الهزلى حتى يمنمنى
من الانفعال ؟ السؤال حرج ، ولكى نخرج به الى النور ،
ينبغى أن نخوض فى طائفة جديدة من الأبحاث ، فنحل هذا
التعاطف الاصطناعى الذى نحمله الى المسرح ، ونعرف متى
نقبل أن نشارك فى أفراح وآلام خيالية ، ومتى نرفض .
فئمة فن يهدد فينا العاطفة ويهيئ لها الأحلام كما يهيؤها
لنوم (بتشديد وفتح الواو) .

فأما الطريقة الأولى فهي أن « يعزل » من مجموع نفسية
الشخص العاطفة التى ينسبها اليه ، ويظهرها على أنها حالة
طفيلية ذات وجود مستقل . فالعاطفة الشديدة ، بوجه عام ،
تجتاح شيئا فشيئا سائر حالات النفس الأخرى وتصبغها
بلونها الخاص ، فإذا جعلنا المؤلف تشهد هذا التعرب
التدريجي انتهينا نحن أيضا الى أن نتشرب الانفعال المناسب
شيئا فشيئا . أو قل - اذا شئت صورة أخرى - ان الانفعال
يكون دراميا وساريا حين تصدر الأصوات المرافقة مع الصوت
الأساسى . والجمهور اثما يهتز لأن الممثل يهتز بكامله .

أما الانفعال الذى لا يهزنا ، والذى يصبح مضحكا ،
ففيه نوع من « التصلب » يمنعه من الاتصال بباقي النفس ،
وهذا التصلب يمكن أن تبرزه فى لحظة معينة حركات
« أراجوزية » فيبعث حينئذ على الضحك ، ولكن بعد أن يكون
قد حال بيتنا وبين التعاطف .

وكيف نتعد بنفسى هى ذاتها غير متحدة بذاتها ؟ ان فى
« البخيل » مشهدا يدانى الدراما هو مشهد المدين والمرايى
لم ير أحدهما الآخر بعد ، يتقابلان وجهها لوجه فاذا هما
الابن وأبوه . فلو أن البخل وعاطفة الأبوة قد اصطدما فى
نفس هارياجون فاديا الى مركب أصيل بنض الشيء ، لكننا
بإزاء دراما حقا . ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، فما كادت
تنتهى المقابلة حتى نسى الأب كل شيء ، ويقابل ابنه بمس
هنيئة فما يكاد يشير الى هذا المشهد الخطير الا تلميحنا :
« وأنت يا بنى ، يا من تفضلت ففقرت له حكايته تلك ، الخ » .
واذن فقد مر البخل بجانب باقى النفس من غير أن يتأثر به
ومن غير أن يؤثر فيه ، أعنى على نحو « ذهولى » .

ومهما يستقر فى النفس ، ومهما يقد سيد البيت ، فلما
يزول مع ذلك قريبا . ولا كذلك بخل المأسة : فإنه يجر اليه
مختلف قوى الانسان ، يتشربها ويمثلها ويحولها ، فتندو
كل المعاطف والانفعالات ، وكل الرغائب والمكاره ، وكل
الردائل والفضائل ، مادة يبيت فيها البخل نوعا من الحياة
جديدا . وذلك هو فيما يسدو الفرق الأساسى الأول بين
الملهاة الرفيعة وبين الدراما .

وثمة فرق ثان ، أوضح من الأول ثم هو مشتق منه .
حينما توصف لنا حال نفسية وصفا يقصد منه أن تجعل
درامية أو أن ننظر اليها نظرة جدية على الأقل ، فانها تسير
شيئا فشيئا الى « أفعال » متناسبة معها . وهكذا تكون حيل
البخيل كلها متجهة الى الربح ، ويكون التقى الكاذب ، وهو

يتظاهر بالتطلع دوما الى السماء ، يعمل على الأرض بأقصى
البراعة •

نعم ان الملهاة لا تزيل مثل هذه المركبات ، ولا أدل على
ذلك من حيل تارتوف ، الا أن هذا هو ما تلتقى عنده الملهاة
والدرامة •

وانما تتميز عنها بعد ذلك ، وتمنعنا من النظر الى
الفعل الجدى نظرا جديا ، وتهيؤنا أخيرا للضحك ، بطريقة
أخرى اليك قانونها : بدلا من أن تثبت انتباهنا على الأفعال،
توجهه الى الحركات • وأعنى بالحركات هنا الأوضاع
والتنقلات بل والكلمات التى تتجلى بها حالة نفسية ما دون
ما غاية ولا منفعة ، كأنها نوع من الاكال الداخلى •
فالحركة بهذا المعنى تختلف عن الفعل اختلافا عميقا : الفعل
شيء مراد ، وهو على كل حال أمر شعورى ، أما الحركة
فتفلت منك عفوا ، وهى آلية •

والشخص فى الفعل يظهر كله ، أما فى الحركة فيجزء
معزول من الشخص يبين على غير علم من الشخصية الكلية أو
مستقلا عنها على الأقل • وأخيرا (وتلك هى النقطة الأساسية)
فان الفعل متناسب تناسبا صحيحا مع العاطفة التى تبعث
عليه ، فهناك انتقال تدريجى منها اليه ، بحيث ان تعاطفنا
أو نفورنا يمكن أن يتسابقا على طول الخيط الذى يصل
العاطفة بالفعل وأن يتزايد تدريجيا •

أما الحركة ففيها نوع من الفرقة يوقظ حساسيتنا
المستعدة لأن تهدد ، ويذكرنا بأنفسنا ، فيمنعنا أن ننظر
الى الأمور نظرة الجد • واذن ، فمتى اتجه انتباهنا الى
الحركة لا الى الفعل كنا بازاء الملهاة • ان شخصية تارتوف
تناسب فى أفعالها الى الدراما ، ولكننا نراها مضحكة اذا
انتبهنا الى حركاتها •

لنتذكر دخوله إلى المسرح : « يا لوران ، ضم مسوحى إلى
سوطى ، صحيح أنه يعرف أن دورين تسمعه ، ولكن ثقوا أنه
كان يقول هذا ولو عرف أنها غير موجودة » .

فلقد بلغ من انغماسه في دور المنافق أن أصبح يمثل
تمثيلا صادقا ان صح التعبير . وبهذا وحده يمكن أن يفند
مضحكا .

ولولا هذا الصديق المادى ، لولا هذه الأوضاع وهذه اللغة
التي أحالها طول النفاق إلى حركات طبيعية لكان تارتوف
رجلا مقبها فحسب ، لأننا لا نفكر حينئذ إلا فى الناحية
الارادية من سلوكه . وهنا نفهم لم كان الفعل أمرا أساسيا
فى الدراما ، ثانويا فى الملهاة . فنحن نشعر فى الملهاة أنه
كان فى الامكان انتخاب أى موقف آخر لظهور الشخصية :
فتغير الموقف هنا لا يجعل منه شخصا آخر .

أما فى الدراما فما تشع بشيء من هذا ، فالشخصية
والموقف ههنا ملتزمان ، أو قل ان الحوار جزء من
الشخصيات متم لها - بحيث لو روت لنا الدراما قصة
أخرى لتغيرت الشخصيات ولو احتفظ للممثلين بالأسماء
نفسها .

رأينا إذن أن ليس من المهم أن يكون الطبع طبيبا أو
خبثا حتى يضحك ، وانما يمكن أن يضحك اذا كان غير
اجتماعى . ونرى الآن أنه ليس من المهم كذلك أن يكون
الموقف خطيرا أو يسيرا ، فانه اذا عرض لنا عرضا يسكت
فيينا الانفعال استطاع أن يضحكنا خطيرا كان أم هينا . واذن
« فاللا اجتماعية » فى الشخص ، و « اللا انفعالية » من جانب
المتفرج ، هما الشرطان الأساسيان . وثمة شرط ثالث
يتضمنه الأولان وترمى كل تحليلاتنا حتى الآن إلى
استخلاصه .

أعنى الأوتوماتيكية - فقد بينا منذ بداية هذا البحث، وما فتئنا نلفت النظر الى ذلك ، أن لا شيء مضحك في جوهره الا ما يحقق تحقيقا أوتوماتيكيا - فالمضحك في عيب ما ، بل وفي مزية ما ، هو أن يصدر عن الشخصية على غير علم منها حركة لا ارادية ، أو كلمة غير واعية - فكل ذهول مضحك ، وكلما عمق هذا الدهول كانت الملهاة ارفع - فالذهول المنظم الذي نلاحظه في دون كيشوت ، مثلا ، أو أعظم الآهور التي يمكن تصورها اضحاكا ، بل هو المضحك نفسه ، غر فناه قريبا من منبعه - وانظروا الى آية شخصية هزلية أخرى - انها مهما تكن واعية لما تقول ولما تفعل ، فهي اذا كانت مضحكة كان لا بد أن ثمة جانباً من شخصها تجهله ، وناحية تحتجب فيها عن ذاتها - وهي بهذا وحده تضحكنا - وأشد الكلمات اضحاكا هي الكلمات الساذجة التي تفضح عيبا ، فهل كان هذا العيب ليكشف عن ذاته لو استطاع ان يرى نفسه ويحكم عليها ؟ هناك كثير من الشخصيات المضحكة التي تمعب بعض أنواع السلوك بأحكام عامة ، ثم ما تلبث أن تقع فيها هي نفسها : فمعلم السيد جوردان يثور غاضبا بعد أن استنكر الغضب وأوصى بالحلم ، وفاديوس Vadius يسخر من قراءة الأشعار ثم ما يلبث أن يخرج من جيبه أشعارا الخ - فهل الغاية من هذه التناقضات الا أن تجعلنا نلمس لمس اليد اللاشعور لدى هذه الشخصيات ؟ واذا نظرتم الى الأمر عن كثب ، وجدتم أن « اللا انتباه » يختلط هنا بما أسميناه « اللا اجتماعية » - فالسبب الأول للتصلب هو اهمال النظر الى ما حولنا واهمال النظر الى ذاتنا بصورة خاصة - وكيف نتلام مع غيرنا ان لم نبدأ بأن نعرف غيرنا وأن نعرف ذاتنا أيضا ؟ أن التصلب والآلية والذهول و « اللا اجتماعية » ، كل هذه تتداخل فيما بينها ، ومنها جميعا يتألف مضحك الطباع -

والخلاصة أن كل ما في الشخص الانساني يمكن أن يغدو مضحكا ما عدا الأمور التي تعنى عاطفتنا ويمكن أن

تتأثر لها - ويكون اضحاكه متناسبا تناسبا طرديا مع مقدار التصلب الذى يبدو فيه - ولقد صغنا هذه الفكرة منذ بداية بحثنا هذا ، وما نحن اولاء طبقناها على تعريف الملهة ، علينا الآن أن نحيط بها احاطة أقرب ، فتبين كيف تتيح لنا أن نحدد بدقة منزلة الملهة بين سائر الفنون .

ويمكن القول ، بمعنى من المصانى ، ان كل « طبع » مضحك ، اذا كنا نعى بالطبع ما هو « جاهز » فى شخصيتنا ، أى ما يشبه الآلة نمبها فتجعل تشتغل من تلقاء ذاتها . وان شئت فقل : هو ما به تكرر أنفسنا ، وهو تبعا لذلك ، ما يمكن الآخرين أن يكررونا به . فالشخصية المضحكة هى شخصية « نموذج » . وعكس هذا صحيح أيضا : أى أن الشبه بنموذج ما مضحك كذلك . فلقد نعاشر انسانا من غير أن نجد فيه ما يضحك ، حتى اذا استفدنا ذات يوم من شبه عرضى ، فأطلقنا عليه اسم بطل معروف من أبطال دراما أو رواية كاد يصبح فى نظرنا مضحكا ولو الى حين . وقد لا تكون شخصية هذا البطل مضحكة فى ذاتها ، ولكن الشبه بها يضحك . يضحكننا الدهول عن الذات ، يضحكننا الدخول فى اطار جاهز ان صح التعبير ، ويضحكننا قبل كل شيء أن يكون المرء كاطار يمكن لآخرين أن يدخلوا فيه بسهولة ، أى أن يتجمد الانسان فى طبع .

واذن فتصوير أنماط من الطباع ، أعنى تصوير نماذج عامة ، هو الغرض الأول للملهة الرفيعة . وقد قيل هذا مرة ، ولكننا نحرص على تكراره لأننا نرى أن هذه الصيغة كافية لتعريف الملهة . والواقع أن الملهة فى نظرنا لا تعرض لنا نماذج عامة فحسب ، بل هى ، بين سائر الفنون ، الفن الوحيد الذى يستهدف العام ، حتى ليكنفى أن نعين لها هذه الغاية حتى نعرف ما هى وما ليس فى وسع غيرها أن يكونه . ولكى نبرهن على أن ذلك هو جوهر الملهة ، أنها تختلف به عن المأساة والدراما ، وسائر صور الفن ، يجب أن نبدا بأن

تعرف الفن في أعلى صورته ، فإذا هبطنا بمدئد الى الشعر الهزلى شينا فشيئا وجدنا الملهاة على الحدود بين الفن والحياة ، والفيهاها ممتاز من ياقى الفنون بصفة العموم تلك . ولن نستطيع أن نندفع هنا الى مثل هذه الدراسة الواسعة ، على أنه لابد من رسم مخطط لها ، والا تكن أهملنا فيما أعتقد العنصر الأساسى فى المسرح الهزلى .

ما هو موضوع الفن ؟ لو كان الواقع يمس منا الحواس والشعور مسا مباشرا ، لو كنا نستطيع ان نتصل بالأشياء وأن نتصل بأنفسنا اتصالا مباشرا كذلك ، لما كان للفن جدوى فيما أحسب ؛ أو قل لكنا جميعا فنانين لأن نفسنا تكون حينئذ موصولة بأوتار الطبيعة تهتز اهتزازها باستمرار : عينانا - تعضدهما الذاكرة - تقطعان من المكان وتثبتان فى الزمان لوحات ما الى تقليدها من سبيل ، ونظرتنا العابرة تلتقط فى الجسم الانسانى ، هذا المرمر الحى ، أبعاض تمثال لا تقل جمالا عن تماثيل النحت القديم ، ونسمع فى أعماق أنفسنا موسيقى حياتنا الداخلية غير المنقطعة ، نسمعها تارة فرحة ، وغالبا شاكية ، وأيدا أصيلة . كل هذا من حولنا ، وكل هذا فينا ، ومع ذلك فلا شيء من هذا كله ندركه ادراكا متميزا . فبيننا وبين الطبيعة ، ماذا أقول ؟ بل بيننا وبين شعورنا الخاص ، حجاب مسدول ، حجاب كثيف أمام عامة الناس ، رقيق بل يكاد يكون شفافا أمام الشاعر والفنان . فأية جنية قد نسجت هذا الحجاب ؟ وهل كان ذلك بداع من شر أم يباعث من صداقة ؟ لقد كان لابد أن نحيا ، والحياة تقتضى أن ندرك الأشياء فى علاقتها بحاجاتنا . فالحياة هى العمل ، هى ألا نستقبل من الأشياء الا الاحساس « المفيد » لنرد عليه باستجابات مناسبة ، أما الاحساسات الأخرى فيجب أن نظلم . ولا تصل اليها الا غامضة .

انظر فأحسب أنى أرى ، وأصنى فأحسب أنى أسمع ،

وأدرس نفسي فأحسب أنني قارئ في أعماق قلبي ، ولكن ما أرى وما أسمع من العالم الخارجي ، ان هو الا ما تستخلصه لي منه حواسي بنية أن ترشدني الى سلوكي ، وما أعرفه عن نفسي هو ما يطفو على السطح ويساهم في العمل . واذن فحواسي وشعوري لا تقدم لي من الواقع الا صورة مبسطة عملية ، تمحي فيها الفروق التي لا تفيدني وتبرز المشابهات التي تنفعني وترسم مقدما الطرق التي سأسلكها في عملي .

وهذه الطرق هي الطرق التي سارت فيها الانسانية كلها من قبلي . والأشياء قد صنفت على حسب الفائدة التي يمكن أن أجنيتها منها .

وهذا التصنيف هو الذي أدركه أكثر مما أدرك لكون الأشياء وصورتها . نعم ان الانسان يفوق الحيوان في هذا المضمار . فلعل الذئب لا يميز بين جدى وحمل ، فهما لديه فريستان متماثلتان ، كلاهما سهل الافتراس طيب المذاق بدرجة واحدة .

أما نحن فنفرق بين معزى وشاة ، ولكن هل نميز بين معزى ومعزى ، أو بين شاة وشاة ؟ ان « فردية » الأشياء والكائنات لتغيب عنا كلما كان من غير المفيد لنا ماديا أن ندركها . وحتى حين تدركها ، كان نميز انسانا من انسان ، فان الذي تدركه العين ليس هو الفردية نفسها ، أى ليس مجموعة منسجمة أصيلة من الأشكال والألوان ، بل صفة أو صفتين تيسران لنا سبيل التعرف العملي .

ونقول بوجه الاجمال اننا لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نكتفى في معظم الأحيان بأن نقرأ عناوينها ملصقة عليها . وهذا الميل ، الذي هو وليد الحاجة ، قد اشتد بتأثير اللغة . فالكلمات (ما عدا أسماء الأعلام) تشير الى أجناس . والكلمة التي لا تذكر من الشيء الا وظيفته العامة وجانبه

المبدول ، تدخل بيننا وبينه ، ولعلها كانت وحدها تحجب
عن أعيننا صورته لو أن هذه الصورة لم تختف مقدما وراة
الحاجات التي خلقت الكلمة نفسها .

وليس هذا فيما يتصل بالأشياء الخارجية فحسب ، بل
ان أحوالنا النفسية الخاصة أيضا ليتوارى عن بصرنا منها
أهم ما فيها وأخصه وأعمقه أصالة وحياة .

اننا لنحس الحب أو البغض ، ونستشعر الفرح أو
الحزن ، فهل تلك حقا عاطفتنا ذاتها ، تصل الى شعورنا مع
ألف اللوينات العاطفة وألف الأصداام العميقة التي تجعلها
عاطفتنا نحن ؟ لو كان الأمر كذلك لكنا جميعا روائيين ،
وجميعا شعراء ، وجميعا موسيقيين .

لكننا فى الغالب لا ندرك من حالتنا النفسية الا انتشارها
الخارجى ، ولا ندرك من عواطفنا الا جانبها غير الشخصى ،
الجانب الذى استطاعت اللغة أن تحده تحديدا نهائيا ، لأنه
يكاد يكون هو هو فى نفس الظروف بالنسبة لكافة الناس .

وهكذا تفوتنا الفردية حتى فى فردنا الخاص . ونحن
نطوف بين عموميات ورموز كما نطوف فى حقل منلق تصطرع
فيه قوتنا بقوى أخرى اصطرعا مفيدا ، وقد فتننا العمل ،
وجرنا ، فى سبيل مصلحتنا ، الى الساحة التى اختارها
لنفسه ، فأصبحنا نعيش فى منطقة وسيطة بين الأشياء وبيننا ،
لا فى الأشياء ولا فى أنفسنا . ولكن الطبيعة تذهل من حين
الى حين فتخلق نفوسا أكثر انصرافا عن الحياة .

ولست أعنى ذلك الانصراف المقصود ، المحسوب ،
المنظم ، ولید التأمل والفلسفة ، بل أعنى نوعا من الانصراف
طبيعيا فطر عليه الحس والشعور فتجلى فى طريقة خاصة
فى النظر والفهم والتفكير . ولو كان هذا الانصراف تاما ،

بحيث لا ترتبط النفس بالعمل فى أى ادراك من ادراكاتها ،
لكانت هذه النفس نفس فنان لم ير العالم مثله بعد ، لكانت
نفسا تبتدع فى كافة الفنون معا أو تصهرها جميعا فى فن
واحد ، نفسا تدرك كل شئ فى نقائه الأصيل ، سواء فى
ذلك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ، وأدق خلجات
الحياة الداخلية . ولكن أن نسأل الطبيعة كل هذا فشىء
كثير . فهى حتى بالنسبة الى الذين جعلتهم من بيننا فنانين ،
قد أزاحت الحجاب عرضا ومن جهة واحدة ، ومن هذه الجهة
فقط نسيت أن تربط الادراك بالحاجة .

ولما كان كل اتجاه يقابل ما نسميه نحن « حاسة » ، كان
الفنان ينذر نفسه للفن بوحدة من حواسه ، واحدة فقط .
ومن هنا كان تنوع الفنون فى البدء ، ومن هنا أيضا ينشأ
الاختصاص فى الاستعدادات : فهذا من الفنانين يعلق الألوان
والأشكال ، ولما كان يحب اللون للون ، والشكل للشكل ،
وكان يدركهما لذاتهما لا لذاته ، فإن الحياة الداخلية
للأشياء هى التى يستشفيها من خلال أشكال هذه الأشياء
والألوانها ، ثم يدخلها شيئا فشيئا الى ادراكنا الذى لا يرتاح
اليها فى أول الأمر ، وينقذنا ولو الى حين من الأحكام السابقة
المتصلة بشكلها ولونها والتى كانت تقوم بين البصر والواقع ،
فيحقق بهذا أرفع مطمع من مطامع الفن ، وهو هنا الكشف
عن الطبيعة .

وثمة فنانون آخرون يؤثرون أن ينطلقوا على أنفسهم ،
فاذا نظروا الى ألوف الأعمال الناشئة التى تتم فى الخارج
عن عاطفة داخلية ، أو استمعوا الى الكلمة المبتدلة الاجتماعية
التي تمبر عن حالة نفسية فردية وتغشيها ، فمن هذه العاطفة
الداخلية ، عن هذه الحالة النفسية ، بسيطة صافية ، إنما
يمضون باحثين .

ولكى يحملونا على محاولة هذا الجهد نفسه فى ذاتنا ،
يحاولون أن يرونا شيئا مما رأوا ، فيؤلفون سلاسل من

الألفاظ تستطيع أن تنتظم بعضها مع بعض وأن تنتعش بحياة أصيلة ، ويقولون لنا بها ، بل يوحون إحياء ، أشياء ما خلقت اللغة لتعبر عنها - - وثمة فنانون آخرون ، يوغلون أعمق من هذا أيضا ، فيدركون ، وراء هذه الأقراح وهذه الأحزان التي يمكن أن يعبر عنها بالألفاظ عند الاقتضاء ، شيئا لا يمت الى الكلام بصلة : يدركون من أنفاس الحياة أنغاما هي أعمق في الانسان من أعمق عواطفه ، لأنها القانون الحى ، المختلف باختلاف الشخص ، لخموده وحماسته ، وحسراته وآماله ، يستخلصون هذه الموسيقى ويقرونها ، ثم يفرضونها على انتباهنا ، ويجعلوننا ندخل أنفسنا فيها على غير ارادة منا كما يندفع المارة الى رقص .

ويهدأ ينتهون بنا الى أن نهز في أعماقنا شيئا كان ينتظر أن يهتز - - وهكذا ، فان الفن ، تصويرا كان أم نحتا شعرا أم موسيقى ، ليس له من غرض الا استبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المتواطأ عليها اجتماعيا ، أى كل ما يعجب عنا الواقع ، رجاء أن يضمننا أمام الواقع نفسه وجها لوجه - - وانما نشأ المراك بين الواقعية والمثالية فى الفن من سوء التفاهم على هذه النقطة -

فما الفن فى حقيقة الأمر الا رؤية للواقع أكثر مباشرة ، ولكن هذه النقاوة فى الادراك تتضمن هجرا للتواطؤ المفيد وتقتضى أن يكون الحس أو الشعور فى مواضع معينة مجردا بالفطرة عن المنفعة ، أى أنها تنطوى على شيء من اللا مادية فى الحياة ، وهى ما أسموه دائما بالمثالية - بحيث نستطيع أن نقول ، من غير أن نبذل أى شيء فى معنى هذه الألفاظ ، ان الواقعية تتوفر فى الأثر حين تتوفر المثالية فى النفس ، وانما لا نحتك بالواقع الا من طريق المثالية -

ان كل شعر يفصح عن حالات نفسية ، غير أن من هذه الحالات ما ينشأ خاصة من اتصال الانسان بالانسان ، وتلك

هى أشد العواطف وأعنفها • فكما أن الكهرباءيات تتنادى وتتجمع بين دفتى المكثفة حيث تنبجس الشرارة ، كذلك ينشأ عن وضع الناس بعضهم مع بعض ، تجاذبات وتدافعات عميقة ، ويحصل انقطاع تام فى التوازن ، أى ينشأ هذا التكهرب النفسى الذى هو الهوى • فلو كان الانسان يستسلم لحركة طبيعته الانفعالية ، لو لم يكن ثمة قانون اجتماعى أو قانون أخلاقى ، لكانت هذه الانفجارات العاطفية هى الأمر المألوف فى الحياة •

ولكن من المفيد أن نتفادى هذه الانفجارات • لا بد أن يعيش المرء فى مجتمع وأن يتقيد تبعاً لذلك بقانون • ثم إن ما تنصح به المنفعة ، العقل يأمر به أمراً : فيكون ثمة واجب ، ويكون علينا أن نخضع له • فتحت هذا التأثير المزدوج ، تشكلت للنوع الانسانى طبقة سطحية من العواطف والأفكار تميل الى الثبات أو تريد على الأقل أن تكون مشتركة بين كافة الناس ، وتغطفى النار الداخلية للأهواء الفردية اذا لم يكن لها من القوة ما تخنقها به خنقاً •

وتقدم الانسانية البطيء نحو حياة اجتماعية ما تفتأ تغدو هادئة شيئاً فشيئاً قد وُلد هذه الطبقة قليلاً قليلاً ، كما كانت حياة هذه السيارة التى نعيش فوقها جهداً طويلاً لتفطية المائع النارى بطبقة صلبة باردة • ولكن ثمة انفجارات بركانية ، ولو كانت الأرض كائناً حياً ، كما تزعم الأساطير ، فلعلها كانت تحب أن تحلم وهى مستريحة بهذه الانفجارات المفاجئة التى تدرك بها دفعة واحدة أعماق ما فى نفسها •

إن الدراما لتدينقنا لذة من هذا النوع : فتحت الحياة الهادئة البورجوازية التى ألفها لنا العقل والمجتمع ، تهز فينا شيئاً لا ينفجر لحسن الحظ ، ولكنها تجعلنا نحس بتوتره الداخلى • وبهذا تنتقم للطبيعة من المجتمع • فتارة

تذهب الى غايتها مباشرة : فتهيب بأهواء الأعماق أن تخرج الى السطح فتبعثر كل شيء ، وتارة تمضي اليها منحرفة ، وهذا ما تفعله الدراما المعاصرة فى الغالب ، اذ تكشف لنا فى براعة - سفسطائية أحيانا - تناقضات المجتمع مع نفسه ، وتضخم ما فى القانون الاجتماعى من امور اصطناعية ، وبهذه الوسيلة المنحرفة تذيب الغلاف فتجعلنا نلمس الأعماق . على أنها فى الحالين ، سواء فى اضافها المجتمع وفى تقويتها الطبيعية ، ترمى الى غرض واحد ، هو أن تكشف لنا عن جزء من أنفسنا مختبئ عنا ، وهذا الجزء هو ما يمكن أن نسميه عنصر المأساة فى شخصيتنا ، ونحن نشعر بهذا بعد أن نشهد دراما جميلة ، فتلاحظ أنه لم يعننا ما روه لنا عن غيرنا بقدر ما عنانا الذى جعلونا نستشفه من أنفسنا ، وهو عالم مبهم من أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها لم تكن لحسن الحظ ، أو كأن نداء قذف فينا يدعو ذكريات لنا هى من القدم والعمق ، ومن الغربة عن حياتنا الحاضرة ، بحيث تبدو لنا هذه الحياة خلال بضع لحظات شيئا غير واقعى أو شيئا اصطلاحيا ينبغي تعلمه من جديد . واذن فما ذهبت الدراما فى طلبه تحت المكتسبات المفيدة إنما هو الواقع العميق . وغرض هذا الفن هو غرض سائر الفنون .

ويتبع ذلك أن الفن يستهدف « الفردى » أبدا ، فما يثبته المصور على لوحته هو ما رآه فى موضع ما ، فى ذات يوم ، فى ذات ساعة ، مبسطا بألوان لن ترى ثانية قط . وما يفنيه الشاعر هو حالة نفسية كانت حالته ، حالته وحده ، ولن تكون يوما أبدا ، وما يعرضه لنا مؤلف الدراما هو جريان نفسى ونسيج حى من العواطف والحوادث ، أى شيء عرض مرة ولن يتكرر . وعبثا نسمى هذه العواطف بأسماء عامة ، فإنها لا تكون هى ذاتها فى نفسين ، أنها « فردية » ، وهى بهذا خاصة تنتسب الى الفن ، لأن العموميات

والرموز ، وحتى النماذج اذا شئت ، هي العملة الدارجة في ادراكنا اليومي . فمن أين اذن يأتي سوء التفاهم حول هذه النقطة ؟

سبب هذا أنهم خلطوا بين شيئين مختلفين كل الاختلاف ، هما عمومية الأشياء وعمومية الأحكام التي تصدرها عليها . فكون عاطفة ما صحيحة في نظر الناس عامة ، لا يتبعه أن هذه العاطفة عامة . فليس ثمة شخصية فريدة كشخصية هاملت . ولئن كان يشبه في بعض نواحيه أناسا آخرين ، فليس هذا ما يعنينا منه خاصة . ومع ذلك فالناس عامة يقبلونها ويعدونها شخصية حية . والحقيقة أنها بهذا المعنى فقط ذات حقيقة عمومية ، والأمر كذلك بالنسبة الى سائر منتجات الفن . فكل منها فريد ، ولكنه ينتهي اذا كان عبقريا الى أن يقبله كافة الناس . أما لماذا يقبلونه ، وما العلامة التي يعرفون بها أنه صادق ما دام فريدا في نوعه ؟ فأنا أعتقد أنها الجهد الذي يبذلنا على بذله تجاه أنفسنا كيما نرى نحن أيضا رؤية صادقة . فان الصدق يسرى بالعدوى . نعم ان ما رآه الفنان لن نراه نحن ، أو على الأقل لن نراه على نفس الصورة ، ولكنه اذا رآه حقا كان الجهد الذي بذله لازاحة العجاب يقتضيها أن نقلده . فآثره الفني مثال هو لنا بمثابة درس ، وعلى قدر جدوى هذا الدرس يكون صدق الأثر الفني . فالصدق يحمل في ذاته اذن قوة اقناع ، بل قوة هداية ، هي العلامة التي بها يعرف . وكلما كان الأثر عظيما ، وكانت الحقيقة التي يستشفها عميقة ، كان من الممكن أن يتأخر تأثيره في الناس ، ولكن هذا التأثير يميل الى أن يقدو عاما ، فالعمومية هي هنا اذن في الأثر الناتج لا في المؤثر .

ولا كذلك غرض الملهاة . فالعمومية فيها موجودة في الأثر نفسه . فالملهاة تصور لنا طباعا صادفناها في طريقنا وستصادفها ، وهي تمرض مشايها ، وترمي الى أن تضع أمام

أبصارنا نماذج ، حتى لنخلق عند الاقتضاء نماذج جديدة ،
وهي بهذا تمتاز من سائر الفنون .

وان عناوين كبريات الملامى تدل على شىء من ذلك .
«مبفض البشر» و «البخيل» و «المقامر» و «الداهل» الخ ،
هى أسماء أجناس وحتى حين يكون عنوان ملهاة الطباع اسما
علما ، فان الاسم العلم هذا سرعان ما يحجره نقل مضمونه
الى تيار الأسماء التكرات ، فنقول : « تارتوف » ، ولكننا
لا نقول : « فيدر » أو « بوليوكت » .

وشاعر المأساة لن يخطر على باله أن يجمع حول بطله
الرئيسى شخصيات ثانوية تكون نسخا مبسطة من البطل .
ان بطل المأساة شخصية فريدة فى نوعها ، وقد يمكن تقليده ،
ولكننا نتنقل حينئذ - من حيث ندرى أو لا ندرى - من
المأساة الى الملهاة ، وليس يشبهه أحد لأنه لا يشبه أحدا . أما
الشاعر الهزلى فان ثمة غريزة واضحة تحمله ، بعد أن كون
شخصيته الرئيسية ، على أن يخلق شخصيات أخرى تحوم
حولها وتتصف بنفس ملامحها العامة . وكثير من الملامى
عنوانها اسم جمع أو حد جمعى ، مثل « النساء العالمات »
و « المتحدلات المضحكات » و « العالم الذى يمل فيه » . فهذه
المسرحيات هى ملتقيات يجتمع فيها عدة أشخاص هم نسخ
من نموذج أسامى واحد ، وقد يكون من الشائق أن نحلل
اتجاه الملهاة هذا ، ولعلنا واجدون فيه أولا ذلك الشعور
الذى أشار اليه الأطباء ، وهو أن المصابين باختلال من نوع
واحد ، مدفوعون بضرب من الجاذبية الخفية الى أن يسمى
بعضهم الى بعض ، والشخصية المضحكة تكون فى العادة ،
كما بينا ، شخصية ذاهلة ، وان لم تكن بذلك من اختصاص
الطب . والفرق يسير بين هذا الذهول وبين انقطاع التوازن
انقطاعا تاما . الا أن هناك سببا آخر أيضا . فإذا كان
غرض الشاعر الهزلى أن يعرض لنا نماذج ، أى طباعا يمكن
أن تكرر ، فأى سبيل خير له من أن يرينا من النموذج الواحد

نستخا مختلفة ؟ وعالم الطبيعة لا يسلك غير هذا السبيل حين يبحث فى نوع من الانواع فيمدد اشكاله الرئيسية ويصفها -

وهذا الفرق الاساسى بين الماسة والملمة ، اى كون اولهما تعنى بأفراد والثانية بانواع ، يظهر على صورة أخرى أيضا ، يظهر فى التخطيط الاول للأثر الفنى ، فيتجلى منذ البدء فى طريقتين فى الملاحظة مختلفتين كل الاختلاف -

فأنا أزعم ، ولو بدا لكم هذا الزعم غريبا ، أن شاعر الماسة ليس فى حاجة الى أن يلاحظ الناس ، فالواقع أننا نرى بين كبار الشعراء من عاشوا حياة جد منعزلة وجد بورجوازية فلم تتح لهم الظروف أن يروا فيما حولهم انفجار هذه الأهواء التى يصمونها أصدق الوصف - وهبهم رأوا مثل هذا المشهد ، فما أحسب أنهم أفادوا منه كبير فائدة - اذ الواقع أن الذى يمتينا فى أثر الشاعر هو رؤية بعض الحالات النفسية العميقة أو بعض أنواع الصراع الداخلى المحض ، وهذه الرؤية لا يمكن أن تتم من خارج ، فالنفوس لا يمكن أن ينفذ بعضها الى بعض ، ونحن من الخارج لا ندرك من الهوى الا بعض أماراته ، ولا نؤولها - والتأويل سيء فى الغالب - الا بمقارنتها بما شعرنا به نحن - فالهم اذن هو ما نشعر به نحن ، ولن نعرف معرفة عميقة الا قلبنا - هذا اذا توصلنا حقا الى معرفته - ولكن هل معنى هذا اذن أن الشاعر قد شعر بما يصف ، ومر بمواقف أبطاله ، وعاش حياتهم الداخلية ؟ هنا أيضا تقدم لنا حياة الشعراء نفيا لهذا - وكيف يمكن أن نفترض أن الرجل الواحد كان معا ماكث وعطيل وهاملت والملك لير ، وكثيرين آخر أيضا ؟ ولكن لعل من الواجب أن نميز هنا بين الشخصية التى لنا الآن والشخصية التى كان يمكن أن تكون لنا - ان طباعنا وليدة اصطفاء يتجدد باستمرار - ففى طريقتنا مفارق (ولو ظاهرية) نرى منها كثيرا من الاتجاهات الممكنة وان كنا لا نستطيع أن نسلك منها الا واحدا ، وما الخيال الشعرى

فيما أرى الا الرجوع القهقري واستشفاف هذه الاتجاهات حتى نهاياتها . نعم ، ان شكسبير لم يكن ماكبث ولا هاملت ولا عطيل ، وانما كان يمكن أن يكون هذه الشخصيات المختلفة لو أن الظروف من جهة ، و ارادته من جهة أخرى ، قد أصارت الى حالة الفوران العنيف شيئا لم يكن فيه الا اندفاعه داخلية . ومن أغرب التوهم أن يظن أن الخيال الشعري يؤلف أبطاله من أجزاء يستمدّها مما حوله عن يمين وعن شمال ، كأنما يخييط ثوبا مرقعا ، فمن مثل هذا لن يخرج شيء حتى . ان الحياة لا يعاد تأليفها ، وانما تدعك تنظر اليها فحسب ، وما الخيال الشعري الا رواية للواقع أكمل وأتم ، ولئن أشعرتنا الشخصيات التي يخلقها الشاعر بالحياة ، فلأنها الشاعر نفسه ، الشاعر وقد تعدد ، الشاعر وقد تعمق نفسه بملاحظة داخلية بلغت من القوة أن أدرك بها الممكن في الواقع ، وعاد الى ما تركته فيه الطبيعة على حال مختلط أو مشروع ، فالف منه أثرا كاملا .

ولا كذلك الملاحظة التي تنشأ منها الملهاة . فانها ملاحظة خارجية ، ومهما يكن الشاعر الهزلي قوى الرغبة في استجلام مضحكات الطبيعة الانسانية ، فما أحسبه يمشي الى البحث عن مضحكاته هو . وهبه طلبها فلن يصل اليها ، اذ ليس يضحك في المرم الا الجانب المحتجب عن وعيه من شخصيته ، وعلى هذا فالملاحظة في الملهاة تجري على الآخرين ، ولذلك تتصف بالعموم ، وهذا مالا يتوفر لها حين تجري على الذات ، لأنها ، وقد استقرت على السطح ، لن تبلغ من الأشخاص الا غلافهم ، وعند الغلاف يتماس الأشخاص ويكون من الممكن أن يتشابهوا . ثم هي لا تمضي الى أبعد من ذلك ، وهبها استطاعت المضي فلن تريده ، لأنها لن تفيد منه شيئا ، فان التوغل في الشخصية وربط النتيجة الخارجية بأسباب داخلية عميقة لما يعرض للخطر المضحك الذي كان في النتيجة ، ثم يضحي به ، ولكي نضحك من النتيجة يجب أن توضح علتها في منطقة وسيطة من النفس ، ويتبني تبعا لذلك أن

تبدو لنا النتيجة معبرة عن مقدار وسط من الانسانية ، وهذا الوسط انما نحصل عليه ، ككل المقادير الوسيطة ، بتقريب المعطيات المتفرقة ، والمقارنة بين حالات متماثلة تعبر عن لبائها ، أى بفعل تجريد وتعميم شبيه بذلك الذى يقوم به عالم الفيزياء بصدد الحوادث لاستخراج قوانينها . ونقول باختصار ان المنهج والموضوع هما ، هنا وفي العلوم الاستقرائية ، من طبيعة واحدة ، بمعنى أن الملاحظة خارجية ، والنتيجة قابلة للتعميم .

وهكذا نعود بمد دورة طويلة ، الى النتيجة المزدوجة التى استخلصناها أثناء دراستنا : فالشخص ، أولا ، لا يكون مضحكا الا باستعداد فيه شبيه بذهول ، الا بشئ يحيا عليه من غير أن يتحد به شأته شأن طفيلي . ولهذا السبب كان هذا الاستعداد يلاحظ من خارج ، وكان من الممكن كذلك أن يصحح . ولما كان غرض الضحك ، من جهة ثانية ، هو هذا التصحيح ذاته ، كان من المفيد أن يصيب هذا التصحيح ، دفعة واحدة ، أكبر عدد ممكن من الأشخاص . وذلك هو السبب فى أن الملاحظة الهزلية تتجه اتجاها غريزيا نحو ما هو عام ، وتختار من الخصوصيات ما يمكن أن يكرر وبالتالي ما ليس مرتبطا بفردية الشخص ارتباطا غير منفصم ، حتى ليتمكن أن يقال عن هذه الخصوصيات انها خصوصيات عامة ، فاذا نقلتها الملهاة الى المسرح أبدعت آثارا هى من الفن ولا ريب ، لأنها لا ترمى ، من حيث تشمر ، الى غير اللذة ، ولكنها تمتاز من سائر الفنون بصفة العموم التى لها ، وبكونها ترمى ، من حيث لا تشمر ، الى التصحيح والتعليم . واذن فقد كان لنا ملء الحق فى أن نقول ان الملهاة وسط بين الفن والحياة : انها ليست كالفن المحض مجردة عن الغرض ، فهى بتنظيمها الضحك ترتضى الحياة الاجتماعية بيئة طبيعية ، بل تحقق احدى اندفاعات الحياة الاجتماعية ، هى بهذا تولى الفن ظهرها لأن الفن هجر للمجتمع وعود الى الطبيعة الصرف .

ولتر الآن ، تبعا لما تقدم ، ما الذى يجب فعله لخلق
استمداد فى الطباع مضحك الى أقصى حد ، مضحك فى ذاته ،
مضحك فى أصوله ، مضحك فى كل مظاهره . يجب أن يكون
عميقا حتى يقدم للملهاة غذاء دائما ، وأن يكون سطحيًا
مع ذلك حتى يظل فى مستوى الملهاة ، وألا يراه صاحبه لأن
المضحك لا شعورى ، وأن يراه باقى الناس حتى يثير فيهم
ضحكا عاما ، وأن يكون متسامحا مع نفسه كل التسامح
فيعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزعجا للناس فيقاصوه
فى غير شفقة ، وأن يكون من الممكن تصحيحه مباشرة حتى
لا يكون من غير المفيد أن يضحك منه ، وأن نضمن إمكان
ظهوره بأوجه جديدة حتى نجد ما نضحك منه باستمرار ،
وألا ينفصل عن الحياة الاجتماعية ولو كان المجتمع لا يطيقه ،
وأن يضاف أخيرا الى كل الرذائل بل والى بعض الفضائل
حتى يتخذ أكبر عدد ممكن من الصور التى يمكن تصورها .
تلك عناصر يجب أن تصهر معا . ولو عهدت الى كيميائى
نفسى أن يحضر لك هذا المركب الدقيق ، لشعر وهو يفرغ
يوثقته بنوع من الخيبة ، لأنه سيجد أن هذا المركب الذى تعب
فى تحضيره يمكن الحصول عليه جاهزا من دون تكاليف ،
وهو منتشر فى الانسانية انتشار الهواء فى الطبيعة .

وهذا المركب هو حب الظهور ، وما أحسب أن هناك
عيبا أكثر سطحية منه ولا أكثر عمقا . اذا جرحته فليس
الجرح خطيرا أبدا ، وهو مع ذلك لا يريد أن يبرأ . والخدمات
التي تؤديها له هى أكثر الخدمات وهما ، ومع ذلك فهذه
هى الخدمات التى تغلف وراءها شكرا لا يزول . وهو يجد
ذاته لا يكاد يكون رذيلة . ومع ذلك فكل الرذائل تحوم
حوله ، ولا تكون ، اذا رهفت ، الا وسائل لارضائه .

قائم على الاعجاب الذى نلظن أننا نخلقه فى الآخرين ، فهو أقرب الى الطبيعة من الأنانية ، وهو فطرى فى عدد أكبر من الناس ، لأن الأنانية تتغلب عليها الطبيعة فى معظم الأحيان ، أما حب الظهور فبالتكثير إنما نتوصل الى التغلب عليه • فما أعتقد أن المرء يولد متواضعا أبدا ، الا اذا كنتم تسمون تواضعا ذلك الخجل الجسمى المحض ، وهو أقرب الى حب الظهور مما تظنون •

وما التواضع الحق الا نتيجة التأمل فى حب الظهور ، فهو ينشأ من رؤيتنا أوهام الآخرين واشفاقنا أن نقع نحن أيضا فى هذه الأوهام • فكأنه احتراس علمى مما سوف يقال عنا وما سوف يظن بنا • وهو مؤلف من تصحيحات وتنقيحات ، أى أنه فضيلة مكتسبة •

ومن الصعب أن نحدد اللحظة التى ينفصل فيها سعينا الى التواضع عن خوفنا من الازحاج ، ولكن من المحقق أن هذا الخوف وهذا السعى مختلطان فى البدء •

واذا درسنا أوهام حب الظهور والمضحك الذى يتصل بها دراسة كاملة ، ألقت هذه الدراسة على نظرية الضحك نورا خاصا : فتجد أن الضحك يحقق باطراد احدى وظائفه الرئيسية ، وهى أن يرد الأنانيات الداهلة الى تمام وعيها لذاتها ، فيجعل الطباع متحلية بأكبر اجتماعية ممكنة ، - ونرى كذلك أن حب الظهور ، على أنه نتاج طبيعى للحياة الاجتماعية ، يزعج المجتمع ، كبعض السموم الخفيفة التى يفرزها جسمنا باستمرار والتى قد تؤدى مع الزمن الى تسميمه اذا لم تعدل أثرها افرازات أخرى • ان الضحك يقوم دون انقطاع بعمل من هذا النوع • وبهذا المعنى يمكن القول ان الدواء الخاص لحب الظهور هو الضحك ، وان العيب المضحك فى جوهره إنما هو حب الظهور •

حين بحثنا في مضحك الأشكال والحركة ، بينا كيف ان الصورة البسيطة ، المضحكة بذاتها ، قد تتسرب الى صور أخرى أكثر تعقدا ، وتثبت فيها شيئا من قوتها المضحكة . وهكذا فان أعلى صور المضحك تفسر أحيانا بأدناها ، ولعل العملية المعكوسة أكثر حدوثا : فثمة مضحكات كثيرة الفظاظه تعدرت مع ذلك من مضحك كثير الرهافة . وهكذا ترانا محمولين على البحث عن حب الظهور ، هذا الشكل العالى من أشكال المضحك ، بحثا دقيقا ، ولو من حيث لا ندرى ، فى كافة مظاهر النشاط الانسانى ، نبحث عنه ولو لنضحك منه فحسب . وغالبا ما يضعه خيالنا حيث لا شأن له . ولعله ينبغي أن نرد الى هذا الأصل المضحك القظ كل الفظاظه فى بعض الآثار التى فسرها علماء النفس تفسيرا ناقصا حين ردوها الى التضاد : رجل قصير يحنى ظهره كيما يمر من باب عال ، وشخصان أحدهما مفرط فى طوله ، والآخر مفرط فى ضالته ، ثم هما يمشيان معا فى رزاة وقد أمسك كل منهما بذراع الآخر ، الخ . فاذا نظرتم الى هذه الصورة الأخيرة عن كثب ، رأيتم القصير ، فيما يخيل الى ، كأنه يجهد أن يستطيل حتى يبلغ الطويل ، كالضفدعة التى تريد أن تصبح فى ضخامة الثور .

٣

لن يكون موضوع بحث هنا أن نعدد خصائص الطبع التى ترتبط بحب الظهور ، أو تنافسه لتفرض ذاتها على انتباه الشاعر الهزلى . فلقد رأينا أن كافة الميوس ، بل وبعض المزاي ، يمكن أن تغدو مضحكة . وحتى اذا أمكن أن تدرج المضحكات المعروفة فى قائمة ، فان اللهاهة كفيفة بزيادتها ، لا بخلق مضحكات يملئها التخيال الصرف طبعا ، بل بتمييز « اتجاهات » هزلية كانت الى ذلك الحين خافية .

وعلى هذا النحو انما يستطيع الخيال أن يفرز في الطنفسة الواحدة المعقد رسمها صورا ابدا جديدة . والشرط الأساسي كما نعرف هو أن تلوح الخاصة الملاحظة كأنها « اطار » لنوع يمكن أن يدخل فيه عدة أشخاص .

ولكن ثمة اطرا جاهزة ، صنعها المجتمع نفسه ، وهي ضرورية له لأنها قائمة على ضرب من تقسيم العمل ، أعني الحرف والوظائف . ان كل وظيفة خاصة تكسب المحتسبين فيها عادات في الفكر وخصائص في الطباع يتشابهون بها ويتميزون عن الآخرين . وعلى هذا النحو تنشأ مجتمعات صغيرة في حضن المجتمع الكبير ، وهي وان كانت ناتجة عن نظام المجتمع نفسه بوجه عام ، فانها قد تؤدي مع ذلك الى الأضرار بالروح الاجتماعية اذا هي أفرطت في الانعزال . وما وظيفة الضحك الا أن يزجر هذه الميول الانفصالية ، فمهمته أن يصحح التصلب فيقلبه الى مرونة ، وأن يعيد الى الفرد تلاؤمه مع المجموع ، مهمته أن يجمل من الخطوط المتكسرة خطوطا منحنية . فنحن اذن أمام نوع من المضحك يمكن تحديد أشكاله مقدما ولكم أن تسموه « بمضحك الحرفة » .

ولن ندخل في تفاصيل هذه الأشكال . بل نؤثر أن نلح على العنصر المشترك بينها . وفي الصف الأول يأتي حب الظهور الحرفي . ان كلا من أساتذة مسيو جوردان يضع فنه فوق كل فن . واحد أشخاص لا يبش لا يستطيع أن يفهم كيف يمكن أن يكون الانسان شيئا آخر غير بائع حطب ، وظاهر أن حضرته بائع حطب . وكلما كانت الحرفة تنطوي على شيء من الدجل ، مال حب الظهور الى المظلمة . فمن الملاحظ أنه كلما كان فن من الفنون مشكوكا في أمره اعتقد المنصرفون اليه أنهم قلدوا مقاما دينيا فاقترضوا من الناس أن ينحتوا احتراما لأسراره . فظاهر أن الحرف النافعة قد وجدت من أجل الناس ، ولكن الحرف المشكوك في نفعها

لا تستطيع أن تبرر وجودها الا بأن تفترض أن الناس قد وجدوا من أجلها ، وهذا هو الوهم الثاوى وراء المقطة - المضحك فى اطبام مولير آت فى جله من هذا المصدر : فتراهم يعالجون المريض كأنه وجد من أجل الطبيب ، أو كان الطبيعة نفسها ما هى الا تابع للطب .

وثمة شكل آخر لهذا التصلب المضحك نسميه « بالقساوة الحرفية » فترى الشخصية المضحكة قد انحصرت فى اطار وظيفتها الصلب انحصارا لا يدع لها مجالا لأن تتحرك وأن تشمر كما يشمر الناس على التصوص - فحين سألت ايزابيل القاضى بيران داندان كيف يستطيع الانسان أن يرى بؤساء يعذبون ، أجابها :

ولم لا ؟ انه سبيل لتزجية ساعة أو ساعتين !

وهل قساوة تارتوف الا نوع من القساوة الحرفية ، حين يقول على لسان أورجون :

لومات اخى وابنائى ، وأمى وزوجتى .

لما كان حزنى عليهم أكثر منه الآن ؟

ولكن أكثر الوسائل استعمالا لجعل حرفة ما مضحكة ، هى أن نسكب هذه الحرفة ضمن اللغة الخاصة بها ان صبح التعبير ، فتجعل القاضى والطبيب والجنبدى يتحدثون فى الشئون العادية بلفظ القانون والطب والحرب ، حتى لكانهم أصبحوا غير قادرين على التحدث كما يتحدث سائر الناس . وهذا النوع من الضحك لا يخلو عادة من فظاظة ، ولكنه يرهف كما قلنا حين يكشف لنا عن خاصة فى الطبع الى جانب المادة الحرفية التى يكشف عنها - ولندكر مقامر رينيار ، الذى يفصح عما يريد بأصالة مدهشة فى اصطلاحات القمار ، فيسمى خادمة باسم هكتور ، ثم يدعو خطيبته :

بالاس بالاسم المعروف في القمار بالبنات البستونية .

أو قلندكر أيضا « النساء العالمات » اللائي يقوم معظم المضحك فيهن على انهن ينقلن الأفكار الملمية بلغة المواطف التسائية ، مثل : «يمجبنى ابيقور» و «احب الزوابع» الخ فاذا قرأتم الفصل الثالث وجدتم أرماند وفيلامانت وبيليز يتحدثن أبدا بهذا الأسلوب .

وإذا أوغلنا في هذا الاتجاه نفسه ، وجدنا أن هناك منطقاً خفياً كذلك ، أعنى طرائق في التفكير يتعلمها المرء في بعض الأوساط وتكون صحيحة فيها خاطئة فيما عداها . ولكن التضاد بين هذين المنطقتين ، أولهما خاص والثاني عام ، يولد آثارا مضحكة ذات طبيعة خاصة ، من المفيد أن نتوقف عندها طويلا . هنا نصل الى نقطة هامة من نظرية المضحك ، على أننا سنوسع السؤال ونواجهه بكل عموميته .

٤

الواقع أننا شغلنا كثيرا في استخراج السبب العميق للمضحك ، قاعغلنا حتى الآن مظهرا من أبرز مظاهره ، هو المنطق الخاص بالشخصية المضحكة ، والجماعة المضحكة ، وهو منطق غريب يمكن أن ينطوى في بعض الحالات على جانب كبير من اللامعقولية .

قال تيوفيل جوتييه عن المضحك الجنوني : « انه منطق اللامعقول » . وكثير من فلسفات الضحك تحوم حول مثل هذا الفكرة ، فنرى أن كل أثر مضحك ينطوى على تناقض في جانب من جوانبه ، وأن الذي يضحك هو اللامعقول متحققا في صورة عيانية ، أي هو لامعقولية مرئية ، أو ظاهر لامعقولية تقبل أولا ثم تصحح حالا ، أو هو أيضا شيء غير

معقول من جهة ويمكن أن يفسر تفسيراً طبيعياً من جهة أخرى ، الخ . . . وهذه النظريات جميعاً تنطوى ولا شك على جانب من الصواب ، إلا أنها أولاً لا تنطبق إلا على بعض الآثار الهزلية اللفظة ، وحتى في الحالات التي تصدق فيها فإنها تهمل فيما يظهر العنصر المميز في المضحك ، أعني النوع الخاص من اللامعقولية ، الذي ينطوى عليه المضحك إذا انطوى على لامعقولية . وما عليكم حتى تقتنعوا بذلك إلا أن تنتخبوا أحد هذه التعاريف فتؤلفوا وفقاً له بعض الآثار ، فسوف تجدون أنكم في معظم الأحيان لا تحصلون على أثر مضحك ، فاللامعقولية التي تقع عليها في المضحك ليست أية لامعقولية ، بل هي لامعقولية معينة ، وهي لا تخلق المضحك بل لعلها تشتق منه ، فليست سبباً بل نتيجة ، وهي نتيجة خاصة جداً تنعكس فيها الطبيعة الخاصة للسبب الذي أنتجها . ونحن نعلم هذا السبب ، فلن يشق علينا الآن اذن أن نفهم النتيجة .

هيك تتنزه ذات يوم في الضواحي ، فإذا بك تلمح فوق ذروة الرابية شيئاً يشبه ، شبهاً غامضاً ، جسماً ساكناً ذا ذراعين تتحركان ، وأنت لا تعرف بعد ، ما هذا ، إلا أنك تبحث بين « أفكارك » ، أى بين الذكريات التي تختزنها ذاكرتك ، عن الذكرى التي تندرج أكثر من غيرها في إطار هذا الذي ترى ، وعلى الفور تقريباً تخطر على بالك صورة طاحونة هوائية ، فتعتقد أنك أمام طاحونة هوائية . ولن يؤثر فيك أن تكون قرأت قبل خروجك قصص الجن وأساطير العمالقة ذوى الأذرع الطويلة ، فلئن كان من وظائف الحس السليم أن يحسن التذكر ، فمن وظائفه كذلك أن يحسن النسيان . فالحس السليم جهد فكري يتلام ويجدد تلاؤمه دون انقطاع ، ويفير فكرته بتغير الموضوع . إنه حركة العقل تنتظم انتظاماً تاماً وفق حركة الأشياء . إنه اتصال الحركة في انتباهنا إلى الحياة .

فانظر الآن الى دون كيشوت يرحل الى الحرب . لقد
قرأ في رواياته أن الفارس يلتقى في طريقه اعداء من
العمالقة ، فلا بد له اذن من عملاق . ان فكرة العملاق ذكرى
فذة استقرت في ذهنه وأقامت فيه متريصة ، ترتقب في
سكونها فرصة الاسراع الى الخارج ، والتجسد في شيء .
ان هذه الذكرى تزيد أن تتخذ لها جسما ، فأول شيء يقع
أمامها ، ولو لم يشبه العملاق الا شيئا بعيدا ، تغلغ عليه
صفة العملاق . وهكذا فإن ما نراه نحن طواحين يراه دون
كيشوت عملاقة . ان هذا مضحك - وهو كذلك لا معقول ،
ولكن أهو أى لا معقول ؟

انه نوع خاص من عكس الحس العام ، قوامه أن يكيف
المرء الأشياء وفقا لفكرة عنده ، لا أن يكيف أفكاره وفقا
للأشياء ، قوامه أن نرى أمامنا ما فيه نفكر ، لا ان نفكر
فيما نرى . أن الحس السليم يقتضى أن يدع المرء ذكرياته
كلا في موضعها ، وكل ذكرى مناسبة تستجيب عندئذ لنداء
الموقف الحاضر ولا تكون الا تفسيرا له . - أما عند دون
كيشوت فالحال على عكس هذا : فتنة طائفة من الذكريات
تأمر الأخرى وتسيطر على الشخصية نفسها ، وعلى الواقع
أن يخضع للخيال وألا يكون الا جسما له . وبعد أن يتكون
الوهم ، فلا شك أن دون كيشوت يوسع في كل نتائجه على
نحو معقول ، ويتحرك ضمنه في مثل الاطمئنان والوضوح
اللذين يشعر بهما السائر في نومه وهو يحقق حلمه . هذا
هو أصل الخطأ ، وهذا هو المنطق الخاص الذى يسود
اللامعقولية هنا . وبعد ، فهل هذا المنطق خاص
بـ « دون كيشوت » ؟

لقد بينا أن الشخصية المضحكة انما تخطيء لعناد في
الفكر أو الطبع ، لذهول ، لألية . ففي أعماق المضحك
صلابة من نوع ما تجعل المرء يمشى في طريقه قدما لا يستمع
الى شيء ولا يريد أن يسمع شيئا . وكم من المشاهد الهزلية

فى مسرح مولير يرتد الى هذا النموذج البسيط : شخصية تتجعب فكرتها ، وما تنفك تعود اليها بيتما يقاطعها الآخرون باستمراء - . والمضى يسير بين من لا يريد أن يسمع شيئا ومن لا يريد أن يرى شيئا ثم من لا يرى الا ما يزيد . ان الفكر الذى يعند ينتهى الى أن يلوى الأشياء وفقا لفكرته بدلا من أن ينظم فكرته وفقا للأشياء - فكل شخصية مضحكة هى اذن فى طريق هذا الوهم الذى وصفناه ، ودون كيشوت هو النموذج العام للامعقولية المضحكة .

فهل يعرف عكس الحس العام هذا باسم ما ؟ اننا نجد ولا شك فى بعض أشكال الجنون حادا أو مزمننا ، وهو يشبه الفكرة الثابتة من كثير من الوجوه ، ولكن لا الجنون عامة ولا الفكرة الثابتة يضحكنا لأنهما من المرض ، والمرضى يثير الشفقة ، وقد عرفنا أن المضحك والانفعال لا يجتمعان - . والجنون الذى قد يضحك لابد أن يكون جنونا يمكن التوفيق بينه وبين سلامة الفكر العامة حتى ليتمكن أن يسمى بالجنون العاقل ان صح التعبير - . ولكن للفكر حالة سليمة تحاكى الجنون فى كل شيء ، فنجد فيها نفس ما نجده فيه من تداعيات أفكار ، ونرى نفس ذلك المنطق الخاص الذى نراه فى الفكرة الثابتة - . وتلك هى حالة الحلم - فاذا صح تحليلنا أمكن أن يصاغ فى النظرية التالية : ان اللامعقولية المضحكة هى من طبيعة لا معقولية الأحلام -

فسير الفكر فى الحلم ، أولا ، هو نفس السير الذى وصفناه آنفا ، فنرى الفكر المحب لذاته لا يبحث فى العالم الخارجى الا عن حجة لتجسيد خيالاته ، فالحواس لم تخلق بعد تماما ، فما تزال تصل الى الأذن أصوات غامضة ، وتطوف فى ساحة البصر ألوان - . ولكن العالم ، بدلا من أن يستدعى كل ذكرياته ليفسر ما تدركه حواسه ، تراه غنظا عكس هذا يستخدم ما يراه ليهب للذكرى المفضلة جسما ، فيسمع نفس الضجة التى تنشأ عن هبوب الريح فى المداخلة

زئير وجوش ، أو غناء جميلا ، على حسب ما تكون حالته النفسية ، وعلى حسب الفكرة التي تشغل باله .

ولكن اذا كان الوهم المضحك وهم حلم ، وكان المنطق المضحك منطق الأحلام ، وجب أن نتوقع أن نجد في المنطق المضحك مختلف خصائص منطق الحلم . وهنا أيضا يتحقق القانون الذي عرفتموه حق المعرفة : اذا كانت لدينا صورة مضحكة ، فإن صورة أخرى غير منطقية على نفس الأساس المضحك تغدو مضحكة لشبهها الخارجى بالصورة الأولى . ومن السهل فى الواقع أن نرى أن كل « لعب فكرى » يمكن أن يضحكنا اذا هو ذكرنا ، عن قرب أو عن بعد ، بالعاب الحلم .

ولنذكر أولا نوعا من التراخي العام فى قواعد الاستدلال : ان الاستدلالات التي نضحك منها هي تلك التي نعلم أنها خاطئة وكان يمكن أن نعدّها صحيحة لو سمعناها فى حلم ، فهي تقلد الاستدلال الصحيح تقليدا كافيا لتضليل فكر يفقو ، وهذا من المنطق ان شئتم ولكنه منطق تعوزه الشدة وبهذا يريحنا من العمل العقلى . وكثير من النكت انما هي استدلالات من هذا النوع ، استدلالات مختصرة ، لا تعطى منها الا البداية والنتيجة . وهذه النكت تصير الى نكت لفظية بنسبة ما تغدو العلاقات بين الأشياء سطحية ، فتنتهى شيئا فشيئا الى اغفال معنى الكلمات المسووعة والانتباه الى الصوت وحده . وعلى هذا النحو أيضا نستطيع أن نشبه بالحلم بعض المشاهد الهزلية التي نرى فيها احدى الشخصيات تردّد العبارات التي تلقيناها فى أذنها شخصية أخرى وقد فهمتها على غير وجهها باطراد . فانك اذا غفوت بين جماعة يتحدثون وجدت كلامهم فى بعض الأحيان يفرغ من معناه شيئا فشيئا ، وتتشوه الأصوات ثم تلتحم على غير هدى وتأخذ فى ذهك معانى غريبة ، انك بهذا تمثل مع الشخص الذى يتحدث مشهد « حنا الصغير » أو مشهد « الملحن » .

وهناك أيضا « مس هزلي » يشبه مس الحلم شيئا كثيرا ، فمنذا الذي لم يتفق له أن رأى الصورة الواحدة في أحلام كثيرة متعاقبة ، تأخذ في كل حلم من هذه الأحلام دلالة محتملة ، وليس بين هذه الأحلام من عنصر مشترك غيرها ؟ فكذا آثار التكرار تمثل أحيانا هذا الشكل الخاص على المسرح وفي الرواية ، بل ان في بعضها مثل تراجع الأحلام ولعل الأمر كذلك في « لازمة » كثير من الأغنيات ، فتراها تعبد وتعود هي ذاتها أبدا في نهاية كل المقاطع ، ويكون لها في كل مرة معنى جديد .

وليس نادرا أن نلاحظ في الحلم نوعا خاصا من التصاعد ، فنرى غراية ما تزال تشتد كلما أوغلنا في التقدم : فالتساهل الأول الذي نجبر عليه العقل يجز بعده تساهلا آخر ، وهذا الآخر يجز ثالثا أدهى ، وهكذا حتى نصل الى اللامعقول . ولكن هذا السير الى اللامعقول يشفر العالم باحساس خاص هو فيما اعتقد ذلك الاحساس الذي يحسه شارب الخمر حين يشعر أنه ينساب انسيايا مبتعا نحو حال لا يبقى لشيء فيها من وزن عندة ، لا منطق ولا مواضع . وانظروا الآن الى بعض ملاهى مولير : ألا ترون أنها تشمرنا بهذا الاحساس نفسه ؟ ان مسيو يورسونياك يبدأ بدما يكاد يكون معقولا ثم يأخذ يشد أنواعا شتى من الشدود ، وفي مسرحية « النورجوازي النبيل » نرى الشخصيات كمن ينساق خطوة فخطوة مع عاصفة من جنون ، ثم تأتي هذه الجملة : « اذا أمكن أن يوجد شخص أكثر جنونا منك ، مضيت الى روما أخبر به » ، التي تنبؤنا بانتهاء المسرحية ، فتوقفنا من الحلم الذي كان ما ينفك يزداد جنونا ، والذي كنا نغمسين فيه مع مسيو جوردان .

ثم ان هناك على وجه آخر خيلا خاصا بالحلم . هناك بعض التناقضات الخاصة ، التي هي طبيعية جدا بالنسبة الى

خيال العلم ، وغريبة جدا بالنسبة الى الانسان اليقظ . بحيث يستحيل ان نمطى عنها فكرة صحيحة تامة لمن لم يمانها واشير هنا الى تلك العملية الغريبة التى يمزج فيها الحالم غالبا بين شخصيتين تغدوان شخصية واحدة وتظلان مع ذلك متميزتين أحدهما عن الأخرى ، وتكون إحدى هاتين الشخصيتين عادة شخصية النائم نفسه ، فيشعر أنه مازال هو هو وأنه أصبح مع ذلك شخصا آخر - هو نفسه وليس نفسه - يسمع نفسه يتكلم ، ويرى نفسه يعمل ، ولكنه يشعر أن شخصا آخر استعمار منه جسده ، واخذ منه صوته ، أو يشعر أنه يتكلم ويعمل كالمتاد ولكنه يتحدث عن نفسه كمن يتحدث عن غريب لا صلة له به . انه يتنزع نفسه من نفسه . فهل لا نجد هذا الخلط الغريب فى بعض المشاهد الهزلية ؟ لست أشير الآن الى « المقتريون » ، فان معظم الضحك فيها يأتى مما أسميناه أنفاً بتداخل السلاسل ، ولو أن فكرة هذا المزج تخطر على بال المشاهد من غير ريب . وانما أتحدث عن الاستدلالات الهزلية الجنونية التى يظهر فيها هذا المزج على حاله الصافية حقا ، وان كان لابد من جهد فكرى لاستخلاصه . اسمعوا مثلا الى هذه الأجوبة التى أجاب بها مارك توين صحافيا سأله : « هل لك أخ ؟ - نعم . وكنا نسفيه بيل . مسكين يا بيل ! - اذن لقد مات ؟ - هذا ما لم نستطيع معرفته أبدا . ان هناك سرا يحوط هذا الأمر . لقد كنا أنا والمتوفى توأمين . وكنا فى الخامس عشر من أيامنا نفتسل فى جرن واحد ، ففرق أحدهنا ، الا أنه لم يعرف من منا الذى غرق ، فبعضهم قال انه بيل وبعضهم رأى أنه أنا . - غريب ؟ ولكن أنت ، أنت ما رأيك ؟ - اسمع . سأفضى اليك بسر لم أكشف عنه بعد لمخلوق : لقد كان لأحدنا علامة خاصة ، هى شامة كبيرة فى ظهر اليد اليسرى . وهذا الواحد هو أنا . وهذا الولد هو الذى غرق الخ . . . » فاذا نظرنا الى هذا الحوار عن كثب وجدنا أن اللامعقولية ليست أية لامعقولية ما ، وكانت تزول لو لم يكن الشخص الذى يتكلم أحد التوأمين .

وانما تقوم على أن مارك توين يقول انه أحد التسوامين ،
ثم يتحدث كما يتحدث شخص ثالث يروى قصتهما . ونحن
فى كثير من أعلامنا لا نفعل غير هذا .

٥

إذا نظرنا الى المضحك من وجهة النظر الأخيرة هذه ،
يدا لنا فى صورة مختلفة بعض الاختلاف عن الصورة التى
نسبناها اليه . فقد قلنا حتى الآن ان المضحك وسيلة
تصحيح قبل كل شئ ، فإذا نظرتم الى الآثار المضحكة وفرزتم
من حين الى حين النماذج الرئيسيه وجدتم ان الآثار البسيطة
تستمد قوة اضحاكها من شبهها بهذه النماذج ، وان هذه
النماذج نفسها هى أنماط من الوقاحة تجاه المجتمع ، يرد
عليها المجتمع بوقاحة اشد منها هى الضحك . واذن فليس
فى الضحك شئ من لطف بل هو يرد الشر بالشر .

ومع ذلك فليس هذا أول ما يلفت النظر فى الشعور
بالمضحك . ان الشخصية المضحكة هى فى الغالب شخصية
تتعاطف معها تعاطفا ماديا فى أول الأمر ، اى أننا نضع
أنفسنا موضعها خلال فترة قصيرة جدا ، فتجبنى حركاتها
وأقوالها وأفعالها ، وإذا ضحكنا مما فيها من مضحك فإننا
ندعوها بالخيال لأن نضحك معنا : فنحن نعاملها أول الأمر
معاملة الرفيق لرفيقه ، فى الضاحك اذن ، شئ من الطيبة
ومن المرح المحبب ، ولو ظاهريا ، وهذا أمر من الخطأ أن
نغفله . وفى الضحك بوجه خاص حركة « استرخاء » غالبا
ما نلاحظها وينبغى أن نبحث عن علتها . وهذا الشعور
واضح جدا فى أمثلتنا الأخيرة ، وفيها كذلك ستجد تعليله .

حين تتبع الشخصية المضحكة فكرتها اتباعا آليا ، تنتهى
الى أن تفكر وتتكلم وتعمل كما لو كانت فى حلم ، والعلم

استرخاء ، فإن يظل المرء على اتصال بالأشياء وبالناس ،
فما يرى ألا ما هو موجود ولا يفكر الا تفكيراً متماسكاً ،
فذلك يقتضى جهداً من التوتر الفكرى غير منقطع ، وما المس
السليم الا هذا الجهد نفسه : أما أن ينقطع المرء عن الأشياء
ويظل مع ذلك يرى صوراً ، وأن ينقطع عن المنطق ويظل مع
ذلك يجمع أفكاراً ، فهذا من مجرد اللعب ، أو قل ان شئت
من الكسل ، فاللامعقولية المضحكة تشمرنا اذن أولاً بضرب
من اللعب الفكرى ، وأول حركة تبدر منا هى المساهمة فى
هذا اللعب ، وهذا يريح من عناء التفكير .

ونستطيع أن نقول مثل هذا فى سائر صور المضحك .
ففى المضحك دوماً كما قلنا ميل الى الانزلاق على منحدر سهل
هو فى الغالب منحدر العادة ، فما يحاول المرء أن يتلاوم مع
المجتمع الذى هو عضو فيه ، وأن يجدد هذا التلاوم من غير
انقطاع ، بل يتعب من الاقتباء الذى يجب أن يوجه الى الحياة
ويشبه الداهل بغض الشيء . نعم انه ذهول الارادة بقدر
ما هو ذهول العقل بل يزيد ، ولكنه ذهول على كل حال ، وهو
بالتالى كسل ، فينقطع المرء عن المواضعات كما انقطع من
قبل عن المنطق . وهنا أيضاً تكون الحركة الأولى التى تبدر
منا هى الاستجابة لداعى الكسل ، فنشارك فى اللعب ولو
هنية ، فهذا يريحنا من عناء الحياة .

ولكننا لا نستريح الا هنية ، والتعاطف الذى قد
يدخل شعورنا بالمضحك تعاطف سريع خاطف ، وهو الآخر
ناشئ عن ذهول ، فالأب القاسى قد ينسى نفسه فيشارك ابنه
فى شيطنته ، ولكنه سرعان ما يتوقف لتأديبها .

فالمضحك تأديب قبل كل شيء ، وقد وجد ليغزى فلايد
أن يشعر موضوعه بشعور مؤلم . والمجتمع ينتقم به ممن
يتطاولون عليه ، فلن يبلغ اذن غايته اذا كان يحمل طابع
العطف والعطفية .

قد يقال ان النية على الأقل قد تكون حسنة ، وان الانسان انما يماقب من يحب ، وان الضحك برده المظاهر الخارجية لبعض الميوب يهيب بنا - وفي هذا لنا الخير كل الخير - أن نصلح هذه الميوب أنفسنا وأن نحسن دخيلة أنفسنا .

ولكن مجال القول واسع حول هذه النقطة ، فلئن صح أن الضحك يقوم عادة واجمالاً بوظيفة نافعة ، وهذا ما كانت تحليلاتنا ترمى الى البرهان عليه ، فليس ينتج عن ذلك أن الضحك يصيب هدفه دائماً ، ولا أنه يستوحى فكرة لطيف أو انصاف .

ولكى يصيب الهدف دائماً يجب أن يسبقه فعل تامل على حين أن الضحك ما هو الا وليد جهاز تحركه فينا الطبيعة ، أو تحركه عادة جد طويلة من عادات الحياة الاجتماعية ، وهذه وذاك شيء واحد تقريباً . انه ينطلق من تلقاء نفسه ، رداً يدهيا على الضربة بضربة . وليس له من الوقت ما يتسع لأن ينظر في كل مرة : ترى أين يقع . ان الضحك يماقب بعض الميوب كما يماقب المرض بعض أنواع الافراط ، فقد يقع المرض على برئء ، وقد يغلت منه مستحق ، وهو يرمى الى نتيجة عامة ولا يستطيع أن يمن على كل حالة فردية بدراسة مستقلة . والأمر على هذا النحو في كل ما يتم بطرق طبيعية لا بتفكير واع ، وقد ظهر متوسط عدالة في نتيجة المجموع ، لا في تفاصيل الحالات الجزئية .

بهذا المعنى لا يمكن أن يكون الضحك عادلاً عدلاً مطلقاً ، وأكرر أنه ليس طيباً في كل الأحيان . ان وظيفته هي أن يخجل ويخزي ، وما كان ليظفر في مهمته لولا أن أودعت الطبيعة ، لهذا الغرض ، حتى في خبرة الناس ، حقنة من شر ، أو من خبث على الأقل . ولعل من الخير ألا تتعمق هذه النقطة كثيراً ، فلن نجد فيها ما نفخر به كثير فخر . سنوف

نرى أن حركة الارتخام أو الانبساط ما هي للضحك إلا موطيء ، وإن الضحك سرعان ما يدخل إلى ذاته ويؤكد في شيء من الزهو ثم ما يحد شخص الغير إلا لعبة يمسك بأسلاكها . أضف إلى ذلك أنك سرعان ما تكتشف في هذا الغرور شيئاً من أنانية ، وشيئاً أقل عفوية وأكثر مرارة ، أعني ضرباً من التشاؤم الناشئ ، يزداد كلما فكر الضحك في ضحكه .

ففي هذا الميدان كما في غيره ، قد استخدمت الطبيعة الشر في سبيل الخير . والخير هو الذي عنانا خاصة في هذه الدراسة ، فرأينا أن المجتمع كلما تقدم أوجد في أعضائه مرونة في التلاؤم ما تزال تزداد ، وازداد توازنه في الأعماق ، وطرده إلى سطحه شيئاً فشيئاً هذه الاضطرابات التي لا بد منها في مثل هذه الكتلة الضخمة ، ورأينا الضحك يقوم بوظيفة أن يستغرب بعد لحظة كيف لا يجد في كفه إلا بضع قطرات نافعة إذ يرسم شكل هذه الت موجات .

كذلك الأمواج تصطرع على سطح البحر في غير تهادن ، بينما تلتزم الطبقات الدنيا سلاماً عميقاً . إن الأمواج تتصادم وتتماكس ، وتسمى إلى توازنها . ونرى زبداً أبيض ، خفيفاً فرحاً ، يحف بحواشيها المتغيرة . وإذا تردت الموجة تخلف أحياناً على رمل الساحل قليلاً من هذا الزبد . فيأتي الطفل الذي يلعب قريباً فيتناول منه قبضة ، فما يلبث أن يستغرب بعد لحظة كيف لا يجد في كفه إلا بضع قطرات ماء . ولكنه ماء أشد ملوحة وأشد مرارة من ماء الموجة التي حملته . إن الضحك ينشأ كما ينشأ هذا الزبد : أنه نذير الثورات السطحية في ظاهرها الحياة الاجتماعية ، يرسم فيه على الفور شكل هذه الاهتزازات المتحرك . أنه هو الآخر رغبة مألحة ، وكالرغبة يفور من مرجح . ولكن الفيلسوف الذي يتناول شيئاً منه ليذوق طعمه ، يجد أحياناً في قليل من مادته غير يسير من المرارة .

ملحق

بالطبعة الثالثة بعد العشرين

حول تعريفات المضحك وحول المنهج المتبع في هذا الكتاب

في مقالة شائقة نشرت في « مجلة الشهر » (١) علّس مسيو ايف ديلاج رأينا في المضحك بالتمريف الذي انتهى اليه فقال : « لكى يكون شيء ما مضحكا ينبغي أن يكون بين الملة والنتيجة عدم انسجام » . ولما كان المنهج الذى أدى بمسيو ديلاج الى هذا التمريف هو المنهج الذى اتبعه معظم الباحثين فى المضحك ، كان لا يخلو من فائدة أن نبين فيما يختلف منهجنا عن هذا المنهج . وما نحن أولاء ثبت جوهري الرد الذى نشرناه فى المجلة نفسها (٢) :

« يمكن أن نعرف المضحك بصفة أو صفات عامة ، ترى من الخارج ، وتكون قد صادفناها فى آثار مضحكة نجمها من هنا ومن هناك . وقد وضع عدد من هذا النوع من التعريفات منذ أيام أرسطو ، ويلوح لى أنك انتهيت الى تعريفك هذا بهذا المنهج نفسه ، ترسم دائرة ما ثم تبين أن أى أثر مضحك تقع عليه داخل فى هذه الدائرة ، ولا شك فى أن هذه الصفات التى يلاحظها ملاحظ حاذق تدخل فى زمرة المضحك ، غير أننا كثيرا ما نلاحظها كذلك فيما ليس بمضحك ، وهكذا يكون التعريف على وجه العموم مفرط الاتساع ، ولا يحقق

(١) « مجلة الشهر » ، ١٠ أغسطس ١٩١٩ : جزء ٢٠ ، ص ٢٢٧ وما يليها .

(٢) « مجلة الشهر » ، ١٠ نوفمبر ١٩١٩ : جزء ٢٠ ، ص ١٥٤ وما يليها .

الا مطلبيا واحدا من مطالب المنطق فيما يتصل بالتعريف .
فهو يذكر شرطا من الشروط « الضرورية » (وانا أعترف أن
هذا يخلو من قيمة) ، ولكنه لا يستطيع ، نظرا للمنهج الذى
اتبه ، أن يبين لنا الشرط « الكافى » . والدليل على ذلك
أن طائفة من هذه التعريفات تصدق جميعا ، رغم اختلاف
ما تقرره . بل لا أدل على ذلك من أنه ليس بين هذه
التعريفات ، فيما أعلم ، تعريف واحد يقدم الينا وسيلة
لتركيب الموضوع المعرف ، أعنى لصنع المضحك (١) .

د أما أنا فقد حاولت أمرا غير هذا تماما . بحثت فى
المكالمات والمسخرة وفن المهرج وما الى ذلك من وسائل « صنع
المضحك » . قأدرت أنها أشكال متنوعة نسجت على مثال
عام . والمهم فى الأمر هو هذه الأشكال المتنوعة ، غير أنى
سجلت المثال للتبسيط ، ولأنه ، على كل حال ، يقدم الينا
تعريفا عاما هو الآن قاعدة تتبعها فى التركيب . على أنى
أعترف أن التعريف الذى نحصل عليه بهذا المنهج معرض
لأن يبدو ، لأول وهلة ، جد ضيق ، كما كانت التعريفات
التي حصلوا عليها بالمنهج الآخر ، جد واسعة . سوف يبدو
جد ضيق لأن هناك ، عدا الشيء المضحك فى جوهره ، فى
ذاته ، يفضل تركيبه الداخلى ، طائفة من الأشياء تضحك لما
قيها من شبه سطحي ما بالشيء الأول ، أو لعلاقة عرضية
ما بين شيء آخر يشبه الشيء الأول ، وهكذا دواليك ، فى
قفز لا نهاية له . ذلك أننا نحب أن نضحك ، فننتهز كل
المناسبات لنضحك . وآلية تداعى المعانى معقدة هنا غاية
التعقد ، ولذلك فإن عالم النفس الذى يكون قد عالج
المسألة على هذا النحو ، وناضل صعوبات ما تنفك تتجدد
بدلا من أن يتخلص من المضحك دفعة واحدة ، يحصره فى
قانون ما ، يتعرض دائما لأن يرمى بأنه لم يفسر جميع

(١) زد على ذلك أننا بينا فى كثير من مواضع الكتاب نقصا كثيرا فى هذه التعريفات .

الوقائع • فإذا طبق لهم نظريته على الأمثلة التي يأتون بها ، وبرهن لهم أن هذه الأمثلة أصبحت مضحكة لبشبهها بالشيء المضحك في ذاته ، لا يتعذر عليهم أن يأتوه ، بأمثلة أخرى ، وبأمثلة أخرى أيضا ، فما يقف المسكين عن العمل • ولكنه يكون في مقابل ذلك قد احتضن المضحك بدلا من أن يحيطه بدائرة واسعة بعض الاتساع • ويكون ، اذا نجح ، قد قدم وسيلة لصنع المضحك ، وأخذ نفسه بما يأخذ به العالم نفسه من دقة وصرامة ، فما يعتقد أنه تقدم في معرفة شيء ما حين يكشف عن صفة من صفاته مهما تكن صادقة (وفي وسعنا أن نكشف دائما عن كثير من هذه الصفات) • فالهم انما هو التحليل ، ولا يطمئن المرء الى أنه حل تحليلا كاملا الا حين يصبح قادرا على اعادة التركيب • وذلك هو ما حاولته •

« وأضيف الى هذا أنني في نفس الوقت الذي أردت فيه أن أحدد أساليب صنع المضحك ، حاولت أن أعرف غاية المجتمع من الضحك • ذلك أن الضحك أمر يدesh ، والمنهج التفسيري الذي تحدثت عنه لا يوضح هذا السر الصغير • فانا لا أفهم مثلا لم كان عدم الانسجام ، من حيث هو عدم انسجام ، يثير فيمن يلاحظونه هذه الظاهرة الخاصة التي هي الضحك ، على حين أن كثيرا من الخصائص الأخرى ، مزايا كانت أو عيوبها ، تدع عضلات الوجه هادئة ساكنة • فلا بد إذن أن تبحث عن عدم الانسجام الخاص الذي هو علة الضحك • ولا نكون عرقنا هذه العلة فعلا الا اذا استطعنا أن نفسر بها لم كان المجتمع ، في مثل هذه الحالة ، مضطرا لأن يثبت وجوده • فلا بد أن يكون في علة المضحك شيء يهدد الحياة ببعض الأذى (يهددها بذلك على نحو خاص) ، مادام المجتمع يرد عليه بعركة هي أشبه برد فعل دفاعي ، يرد عليه بعركة تخفيف بعض الخوف • هذا كله أردت أن أفسره » •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٧
الفصل الأول	
في المضحك عامة - مضحك الأشكال ومضحك الحركات	١١
الفصل الثاني	
مضحك الظروف ومضحك الكلمات	٤٩
الفصل الثالث	
مضحك الطباع	٨٩

رقم الإيداع ٢٠٠١/١١٧٩٠
I.S.B.N 977-01-7356-8



بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لي طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعاً ملموساً حياً يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر في كل دول العالم النامي وأسعدني انتشار التجربة ومحاولة تعميمها في دول أخرى. كما أسعدني كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كياناً ثقافياً له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتي الوطنية المتنوعة في مجالات كثيرة أخرى إلا أنني أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هي الإبن البكر، ونجاح هذا المشروع كان سبباً قوياً لمزيد من المشروعات الأخرى.

وما زالت قافلة التوفير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدراً أساسياً وخالدًا للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن على التوالي، تضيف دائماً من جواهر الإبداع الفكري والعلمي والأدبي وترسخ على مدى الأيام والسنوات زادا ثقافياً لأهلى وعشيرتي ومواطني أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

مهرجان التزامة للاد
العلمي - الثقافي - الادبي
جمعية الرعاية للاد

0627735

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة

Bibliotheca Alexandrina